

BBC 音乐导读 40

三重奏鸣曲

The Trio Sonata

Christopher Hogwood 著

吴 梅 译

花山文艺出版社

图字：03—98—006号

图书在版编目（CIP）数据

三重奏鸣曲/（英）霍格伍德（Hogwood，C.）著；吴梅译．—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC音乐导读；第40册）
ISBN 7-80611-678-8

Ⅰ．三…　Ⅱ．①霍…　②吴…　Ⅲ．三重奏曲-音乐欣赏
Ⅳ．J627

中国版本图书馆CIP数据核字（98）第26137号

BBC音乐导读40

三重奏鸣曲

Christopher Hogwood 著　吴梅译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：李　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

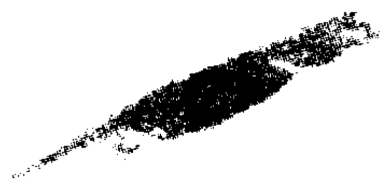
印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　7印张　113千字　1999年4月第1版

1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：11.50元

ISBN 7-80611-678-8/G・71



献给 *Jan Smaczny*



目　录



引 言

1732年，普鲁奇（Pluche）神父居然声称“奏鸣曲之于音乐如同满是斑点皱摺的纸张之于绘画”——为了把事情说得更确实，他还补充道：“奏鸣曲不太令公众愉快。”他的评论自然是倾向于法国人而不利于意大利人的，而意大利是发展和主导巴洛克时期所有主要音乐形式的国家——奏鸣曲、清唱剧（cantata）、协奏曲和歌剧。但公众的想法却完全不同：感谢巴洛克时期业余和职业作曲家、出版商和演奏者的热情，我们现在拥有大约八千首这一曲式的例子，虽然它们没能改变这位神父的看法。

但是，令人好奇的是，这一曲式最流行也明显是创作起来最有利可图的三重奏鸣曲现在如此被忽略，而它的古典变体——基本上是德国式的弦乐四重奏——却成为室内乐的主要形式而繁茂发展。

这一概述只能确定一些有关三重奏鸣曲的思想原

则、制约它发展的民族特征，和这一意大利曲式流传及最终被整个欧洲接受的途径。但是这一领域非常广阔，而且现在有很大一部分无法接触到，所以任何考察都只能是比较空泛的看法，引用波佩（Pope）的话就是“一张只标出较大部分及它们的范围、界限和联系的略图”❶。

---

❶ 但威廉·S. 纽曼（William S. Newman）的编著《巴洛克时期的奏鸣曲》（The Sonata in the Baroque Era，纽约，1972年，第三版）不能不被推荐为任何研究者所能要求的最有价值的参考书。

三重奏鸣曲的概念
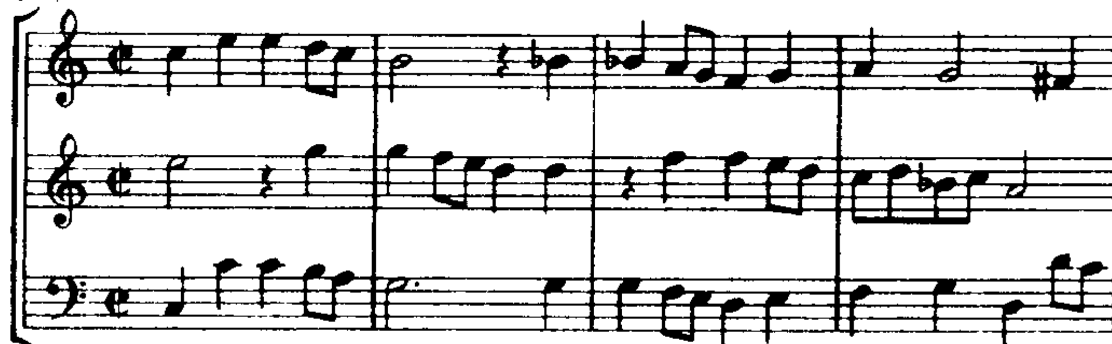
对三重奏鸣曲进行任何探讨所遇到的第一个障碍是它的术语问题。几乎没有为“三位演奏者”而写的三重奏鸣曲。“Sonate a tre”、“Sonnatas of Three Parts”这样的标题意味着它需要三份分谱，低音部常常是较突出的，通常会包括两个读同一份分谱的演奏者——一件持续低音乐器，如大提琴或低音维奥尔琴，和一件和弦乐器，如大键琴、管风琴或鲁特琴，因此典型的三重奏鸣曲小组就是由两把小提琴、一把大提琴和一架大键琴组成的。但是三重奏鸣曲可能只需要一名演奏者（例如巴赫的管风琴三重奏），也可能需要一个完整的管弦乐团(约翰·斯塔米茨〔Johann Stamitz〕的《管弦乐团三重奏》〔Orchestra Trios〕)，而仍然符合用三份分谱写成的条件。
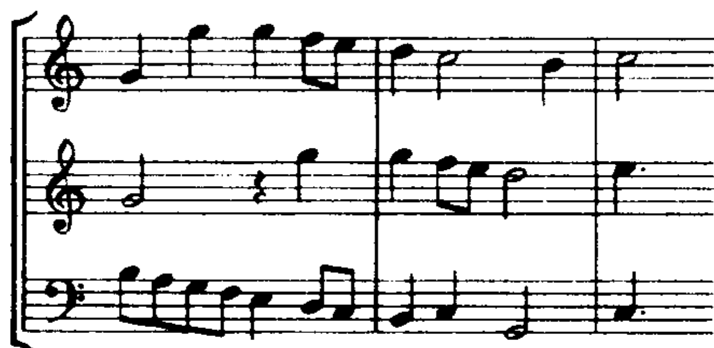
但不是所有以三个声部写成的作品都符合三重奏鸣曲的概念。技巧范围可以用三个例子来说明（谱例 1)。

第一个例子是合奏（consort）幻想曲风格，创作时间接近三重奏鸣曲时代。它的三个声部一样重要，在没有键盘乐器伴奏的情况下，共同形成一个和声上独立的结构。第二个例子表现出思路向依赖于低音部的两个高音部的分化（以下简称为 SSB）；在第三个例子中，旋律趣味完全集中于第一小提琴声部，而第二小提琴与通奏低音（continuo）则是和声伴奏。第一个和第三个例子分别摘自托马斯·汤姆金斯（Thomas Tomkins）和萨玛蒂尼（Sammartini）的作品，代表了刚刚超出真正三重奏鸣曲的领域；但第二个例子选自科雷里（Corelli）的三重奏曲集，这是整个那一时期最有影响的资料，它形成了有关三重奏鸣曲所有讨论的中心标准。顺便提一下，科雷里的诬蔑者对这一具体段落曾提出异议，因而引起一场有关它的功过的争论，在意大利持续了十年（详情见 67 页注释）。

谱例 1

(a)





(b)

Allegro

Vln. 1

Vln. 2

B.C.

(c) **Andante affettuoso**

Vln. 1

Vln. 2

B.C.

6 6

6 6

6 4 6 4 3

6 5

年代顺序在大多数时候不能为音乐思想的发展提供什么指导，特别是在巴洛克这样一个富有前卫意识的时代。因此与其从汤姆金斯到萨玛蒂尼一年年地追踪三重奏鸣曲的发展轨迹，不如把它在第一次出现的地方隔离起来，然后探索它蔓延整个欧洲的过程。在有些地区，最初的抵抗相当大而且很有力（例如普鲁奇神父和法国其他人）；而维也纳这类位于音乐交流动脉上的中心则很快就接受了它。

它的基本传播者是意大利制造的小提琴，它不断增长的主导地位受到威尼斯音乐印刷出版业发展的支持。欧洲北部被三十年战争的成果和浩劫以及持续的政治困境弄得精疲力竭，对外部的影响特别敏感。三重奏鸣曲有两个平等的高音乐器和一个独立的旋律及和声低音，是维持音乐演出的一种花费不高的手段，所以是整个欧洲宫廷生活不可缺少的一部分。它也是关于古老的声乐风格和崭新的器乐风格相互对抗的主张的完美接合点，它可以将复调（polyphony）的旧想法用于伴奏旋律（accompanied melody）的新概念。很多国家可能都有过这样的发现，而意大利却以奇马（Cima）1610 年创作的奏鸣曲成为第一个宣布已有这一发现的国家。

意大利术语表明了被现代标题所消除的差别[1]。"Sonata a due col basso"这个标题表明弦乐低音声部和键盘低音声部处理方式的不同；而"Sonata a tre"这个标题则表现出更明确的人力分工。在有些情况下，通奏低音演奏的是弦乐低音声部的简化变体，而在最极端的例子中，弦乐低音的旋律线是完全独立的，因而产生相当于四重奏的织体（texture）。例如将珀塞尔（Purcell）一首三重奏鸣曲的分谱与卡瓦利（Cavalli）《三重奏坎佐纳》（Canzona a 3）结尾处夏康舞曲的总谱相比较，前者的"通奏低音"演奏的是低音维奥尔琴声部音型法（figuration）的简化变体，而后者（整个作品只在此处）则是四个声部的效果——谱例2。

---

[1] 有关意大利"独奏、二重奏和三重奏鸣曲"的全面讨论见《金斯·皮特·拉辛纪念文集》（Festskrift Jens Peter Larsen）中N. M. 简森（N. M. Jensen）的文章，第73页。

谱例 2

（a）珀塞尔（第五号奏鸣曲，1683）

Vln. 1
Vln. 2
Basso
Basso Continuo

6 4

6 ♯5 5 ♯6 6

(b) 卡瓦利

Vln. 1
Vln. 2
Vlc.
B.C.

这种术语上的差别说明了珀塞尔两套三重奏之间的不同：第一套是在他在世时发表的，被描述为"Sonnata's of III Parts"，而第二套由他的遗孀于1697年作为"Sonata's in Four Parts"发表。但两者的总谱排列方式是一样的，低音维奥尔琴和通奏低音的分谱是分开的。珀塞尔在"三声部"奏鸣曲前的说明"致读者"中解释说，这本曲集本来会早些出版，"但他现在认为应把整个通奏低音用铜版印刷，这是在他的第一次改革之外又一件不同寻常的事。"[1] 很显然，他的出版商并没准备把扉页也改版印刷。事实上，1683年集子中只有一个乐章（第五号奏鸣曲的广板）包含真正以四声部写作的段落。

意大利标题另一个变体把低音声部描述成为"倍低音维奥尔琴[2]或大键琴"而作，这是从瓦尔施等英国出版商那儿来的说法，瓦尔施出版过《十二首为两把小提琴的奏鸣曲，带有一个为大提琴或大键琴的低音部》。

---

[1] 见第135页珀塞尔全文。

[2] Violone——这是一个不精确的名词。在十六、十七世纪常指"倍低音维奥尔琴"（double-bass viol），但有些作曲家用来称普通的"低音维奥尔琴"（bass viol），而科雷里和亨德尔则把它作为"大提琴"的同义词。尚指低音提琴。——译注

很清楚，在大多数情况下这只是为了说法的方便，用以回答“这本分谱属于谁的谱架?”这个问题。当两名演奏者一起看同一本分谱时并没有什么不同——只是像很多版画中描绘的那样，大提琴手伸长脖子越过大键琴手的肩部来读谱，这并不太舒服——而且有些情况下标题页写着“或”而分谱则写着“和”，令人感到很模糊，例如维瓦尔迪的 Op.1 和瓦伦蒂尼（Valentini）的 Op.4 就是这样❶。但有时这种选择是现实的。萨玛蒂尼约 1745 年在伦敦创作了“为两把小提琴、一把大提琴和大键琴”而作的三重奏，而且随着时间的推移，没有通奏低音的演奏越来越常见了。

在三重奏鸣曲发展过程中，我们经常会遇到音乐记谱和当时演出实况相互影响的证据，其他形式则很少反映出即兴演奏对音乐结构的影响。数字低音（figured bass）的惯例是音乐速记最明显的例子，而其他技巧如简化通奏低音旋律线和省略弦乐低音，是在其结果还没有在音乐记谱中明确表现出来前就已被用于演奏之中

---

❶ 与现代人所期望的不同，在 1700 年以前的意大利找不出任何资料明确说明在“通奏低音”行之上必须加弦乐低音（见 N. M. 简森作，前引书）。

了。尼古拉·马提斯（Nicolai Matteis，《不和谐的音乐》〔False Consonances of Musick〕）建议键盘演奏者把细致的音型留给低音维奥尔琴，自己只演奏和声轮廓，珀塞尔在著作中也这样指出过（见第 141 页）。

有时我们会发现现代的演奏设想被原始说明所推翻。例如科雷里的三重奏建议用双颈鲁特琴（archlute）来代替大提琴而不是管风琴（见第 66 页），尽管我们现在会推断它是一种和弦乐器。其他作者对连二十世纪都赶不上的乐器的增减抱着漫不经心的态度，博农奇尼（Bononcini）建议在三重奏鸣曲中可选择使用中提琴，而多梅尼科·加布里埃利（Domenico Gabrieli，1684）和巴萨尼（Bassani）在他 1677 年的 Op.1 中把他们的第二小提琴声部描述成“可自由选择的”（ad libitum）。

有时出于商业目的的考虑会起到干扰作用，例如有时在说是为“多把小提琴、双簧管或长笛而作”的奏鸣曲中（经常发生于十八世纪中期）会有双音特征，而且音域大大超出管乐器的范围。同样，意大利式的“小提琴或短号二者择一”在十七世纪最初三十年也很流行，这是因为弦乐演奏者和管乐演奏者属于不同的行会，两个行会都会觉得该买所提到的奏鸣曲。

尽管标题中表现出一定的灵活性，但十八世纪三重

奏鸣曲的标准组合是两把小提琴、一把大提琴和键盘。这种偏好反映在将三重奏鸣曲的概念加以最大扩展，使其成为大协奏曲（concerto grosso）形式。尽管进行现代分析倾向于从最大的形式到最小的形式，但实用性和商业感使巴洛克时期的作曲家从相反的方向看问题：一首大协奏曲不过是大大扩展了的三重奏鸣曲，就像很多扉页向他们的顾客建议的那样：大协奏曲，其中有两把小提琴和一把大提琴作为基本独奏组，加上为其他两把小提琴、一把中提琴和低音提琴而写的声部，它们可以加倍[1]。并不是所有大协奏曲都可以用最精炼的形式来演奏——可能就是为了使这种室内乐形式更完整，佩普施（Pepusch）在1732年编科雷里的大协奏曲的第一个完整总谱时才把中提琴加入了主奏部（concertino）乐器组中。乔治·穆法特（Georg Muffat，他认识科雷里和卢利〔Lully〕两人）描述了这些作品比今天所承认的更多的演奏变体，这都是从基本的三重奏开始的：

> 你可以用下列必要的声部组成一个完美的小三重奏：主奏部第一小提琴、主奏部第二小提琴、通

---

[1] 摘自科雷里的Op.6。

> 奏低音和主奏部大提琴。但是你的低音声部用小法国低音提琴比这里使用的低音提琴效果要好，另外还要补充的是，在同一声部使用大键琴或短双颈鲁特琴（*theorbo*）会产生更强的装饰性及和声效果。此外，还应注意到，在遵守关于 *piano*（弱）和 *forte*（强）的指示以外，在 *T* 或 *tutti*（全奏）的指示下，所有乐器都要用充分的声音，而在 *S* 或 *solo*（独奏）的指示下都应温柔些❶。

穆法特只是在三重奏中加入两个中提琴声部后才建议加上协奏部（ripieno）小提琴和低音提琴的。作为最后一个选择，他甚至建议尝试用管乐手组成一个独奏三重奏：

> 如果你的乐手中有一些可以和谐地控制法国双簧管和肖姆双簧管（*shawm*），你就可以用这两件乐器代替两把小提琴，用一个好的巴松管演奏者替换法国低音提琴，在这些协奏曲中组成协奏部或小三重奏而取得最好的效果。

---

❶ 选自《器乐精选》（Auserlesene Instrumental-Musik），1701。

但是除去商业上的因素，备选（alternative）乐谱的使用在整个十七世纪逐渐减少了。尽管有地区性的偏好，如德国北部偏爱管乐器，但小提琴家族被证明在合奏中是适应性最强的，它可以容纳各式各样的风格和表现手法。乔万尼·多尼（Giovanni Doni）在1640年对这种适应性和表现潜力做了总结，当然是有些夸张的：

> 在一个技巧高超的演奏者手中，小提琴表现出鲁特琴的甜美、维奥尔琴的温和、竖琴的庄严、小号的力度、笛子（*fife*）的活泼、长笛的忧郁、短号的感伤；就像在管风琴的庞大结构中一样，似乎它的绝技可以表现出一切❶。

小提琴的新风格自然是在独奏奏鸣曲和协奏曲中最为耀眼的，但它在控制三重奏鸣曲织体发展中也有着同等的影响，尽管不是那么外露。低音声部旋律线的丰富性在于它的可分割性，它有着从最简单的持续和声模进

❶《音乐风格概要注释》（Annotazioni sopra il Compendio de' Generi,e de' Modi della Musica），罗马，1640。

到不依靠键盘和声的极其独立的弦乐装饰性旋律的内在变化，而三重奏鸣曲思想的本质在于上声部的统一。仅仅在一个已经存在的最高声部之外，加上一个第二小提琴声部本身并不能创造出一个三重奏鸣曲（例如见马提斯或杰米尼亚尼〔Geminiani〕的作品）。根据罗格·诺斯（Roger North）的论述，“第三声部的作品，不仅在于充实合奏，也参与旋律……两个（最高声部）轮流处于强弱地位，正符合大师的创作设想。”而另一方面，“第二最高声部通常会夺去另一声部的灵活，但就法国音乐中所使用的效果来看，没有比这再不令人愉快和枯燥的了……”❶ 珀塞尔在讨论普莱福德（Playford）的《音乐技巧导论》（Introduction to the Skill of Musick）中的“三声部作品”时不那么偏激，并且很欣赏法国和意大利音乐的不同目标：他区分了旋律和复调（polyphony）的不同需要和三重奏鸣曲织体的经纬：

当你把第二最高声部作为旋律声部时，要让它
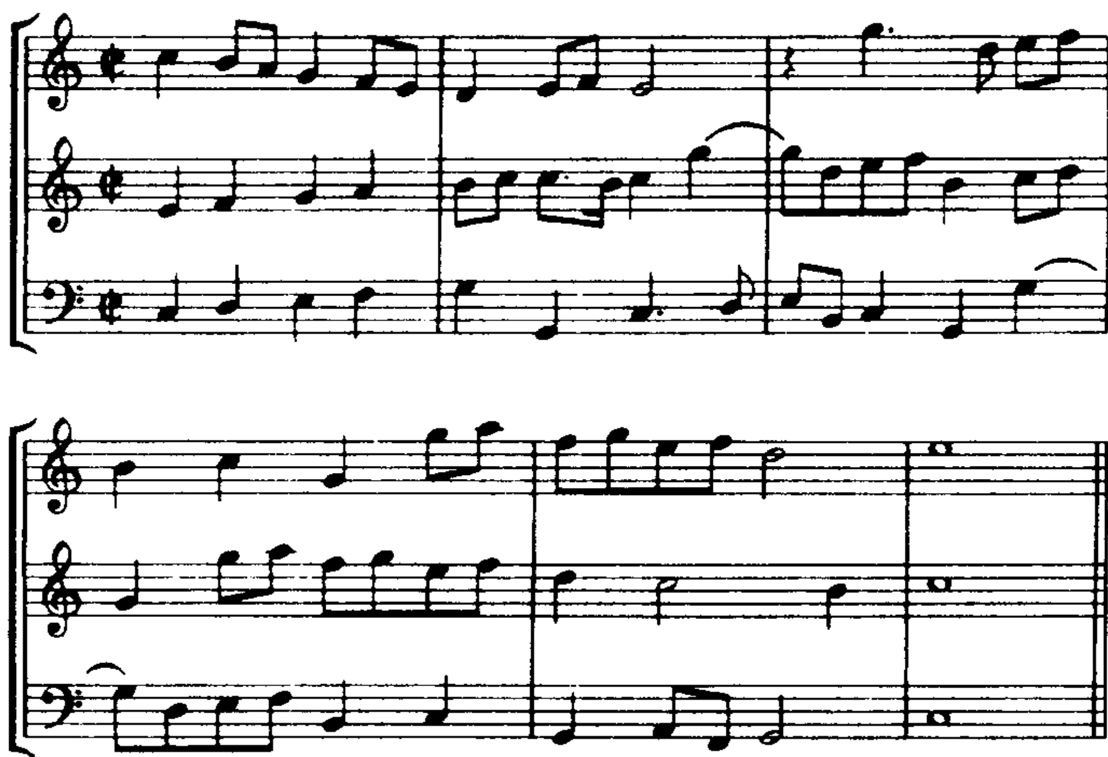
---

❶ 摘自《罗格·诺斯谈音乐》（Roger North on Music），约翰·威尔森（John Wilson）编辑。

总在上声部之下，因为这样它就不会破坏旋律。但当你创作两个最高声部同等重要的奏鸣曲时，你就不必受这一苛刻原则的束缚，但两者之间会这样互相干扰：(谱例3)

谱例3

珀塞尔



丰富的装饰精致的三重奏风格被精美地压缩在这六个小节中；第一小提琴的下行阶进的简单旋律，渐渐沉入第

二小提琴和低音提琴的上行阶进伴奏中；第二小提琴暗示出严格的模仿，而第一小提琴和低音提琴则跟随其后。但其收束（cadence）采用向上的三度，是典型的科雷里式的，而小提琴的开头旋律则是直接来源于大约五十年前的英国假面舞曲，其技术上的考虑一定不能脱离音乐的真正本质。珀塞尔在他晚期的曲例中（如在他自己的奏鸣曲中）以“三声部赋格”的标题展示了更复杂的卡农模仿形式；如增音模仿、“逆行卡农”和其他回旋式结尾，有一个同时在三个主题上写的可逆转进行的例子，珀塞尔谦虚地把它称为“另一种赋格”（Another sort of Fugueing）。不是所有作曲家都这么擅长以独出心裁来吸引人，而且尽管卡农（canon）和夏康（chaconne）是最受偏爱的两种奏鸣曲手法，处理上声部的其他方法——连续的延留音、平行三度和六度、交替的炫技性段落和交替“问答”——难度则不那么高，但也能保证质量，只有在对如歌（cantabile）旋律的要求超过了复调的要求时，真正的三重奏鸣曲织体才会让位于“曲调加伴奏”的形式，就像在萨玛蒂尼的作品中那样（谱例 1c），而且在多尼对小提琴作为基本独奏乐器的赞美中，就可以发现这种发展的端倪。

三重奏鸣曲中织体和曲式的关系，不可避免地会涉

及到被过分强调的奏鸣曲的分类：即把它分为教堂音乐（da chiesa）和室内乐（da camera）。尽管把这种分类和现代宣传的通用主张——“适合办公室和家庭”——或“适合人声和维奥尔琴”的销售语的复兴相提并论有点可笑，但把这两个类型的领域划分得太仔细是没有必要的。事实上，1700 年以后法国的辞典编纂者是最强调它们的区分的，他们又受到德国模仿者的追随。这里是塞巴斯蒂安·德·布罗萨德（Sébastien de Brossard）给奏鸣曲和它的两个分支下的定义，选自他首次出版于1701 年的《辞典》（Dictonnaire）：

> 奏鸣曲通常是较大的作品，幻想曲或前奏曲等，可能有各种情绪和风格，可以使用少见的和弦，简单或双重赋格如此等等，一切纯粹取决于作曲家的奇想，他只需遵守对位的普遍原则，除此以外不必受任何固定节拍或特定节奏型的限制，他可以随着他的天才灵感把节奏和音阶改成他认为合适的样子。人们会看到有一、二、三、四、五、六、七、八个声部的奏鸣曲，但通常它是为一把小提琴或两把不同的小提琴及一个大键琴的通奏低音而写的，经常还有一个为低音维奥

> 尔琴、巴松管等写的难度更高些的低音声部。这样就可能有无数种形式，但意大利人把它们减少到两种。
>
> 第一种是教堂奏鸣曲（*Sonatas da chiesa*）——即适合于教堂的——它通常从一个庄严沉稳的乐章开始，适合于其场所的高贵和圣洁；然后是比较轻松愉快的赋格，如此等等。这正是奏鸣曲通常的情形。
>
> 第二种是室内奏鸣曲（*Sonatas da camera*）——即适合于宫廷（室内）的。这实际上是以相同音阶或调性写成的适于跳舞的一些小曲组成的组曲。这种奏鸣曲一般以前奏曲或小奏鸣曲开始；它们是其他所有（作品）的预备。然后是阿勒芒德舞曲、帕凡舞曲、库朗特舞曲、其他舞曲或严肃的曲调；接下来是吉格舞曲、帕萨卡利亚舞曲、加沃特舞曲、小步舞曲、夏康舞曲，以及其他轻快的曲调；所有这些以相同调性或音阶写成的连续演奏的曲调就组成了室内奏鸣曲。

布罗萨德在他更详细的定义（约 1710 年为第三版而写的）中扩展了对“舞曲乐章”和“抽象（abstract）乐

章' （柔板或广板等与快板赋格结合在一起）的区分，还引用了科雷里的作品作为两种类型的例子。不幸的是，科雷里的奏鸣曲没有体现出布罗萨德的定义；例如 Op.4/10 只有一个舞曲乐章，即在柔板—快板—庄板形式的前奏曲后的“加沃特式速度”，而前面的教堂奏鸣曲套曲中的第十号奏鸣曲只是在名义上是以阿勒芒德和吉格舞曲为框架的❶。

这两个标题起源于意大利，比法国人下的定义早很多年，当时“抽象”音乐和“舞曲”音乐在内容和意图上有着真正的差别。但当两种形式在同一本书中，以同样的调性发表时，相互促进（cross-fertilisation）就不可避免了，这样形式和功能的差别就消失了，而其标题只用来表明其情绪是否很严肃。塔尔奎因尼奥·米鲁拉（Tarquinio Merula）在 1637 年第一个把两个术语用于同一个标题中（见第 37 页）；其含意似乎很简单，即它们适合于一切需要，因为他在 1624 年已经把自己描述为“教堂音乐和室内乐管风琴师”。我们还会注意到安东尼

---

❶ 看来没有必要推测 1653 年教皇发布的禁止在教堂里使用舞曲和世俗曲调的命令对这种区分有什么影响，因为科雷里在他的教堂奏鸣曲 Op. 5/5 中就加入了一个吉格舞曲，他应该是无可怀疑的。

奥·韦拉奇尼（Antonio Veracini）发表于十七世纪晚期的意大利的十首室内奏鸣曲在几年后以教堂奏鸣曲出版于阿姆斯特丹时，甚至出版商艾斯提恩·罗格（Estienne Roger）都没能看出什么矛盾之处。

在世纪交替时，可以合理地推测没有舞曲标题的四乐章（慢—快—慢—快）奏鸣曲可以归入教堂奏鸣曲；其中至少有一个赋格乐章，总的来说织体允许低音声部和上声部有同样多的对位活动，有分量的柔板能与复调快板保持平衡。室内奏鸣曲意味着至少有一些变奏（diversional）特点的舞曲组曲；常常不止四个乐章，通常是由两部分组成并带有舞曲标题，织体较轻松，低音声部上较少安排主题。要避免对位（利雷里常常删去第三次进入），鼓励使用主调音乐（homophonic）织体。但是，正如有可能预见到的那样，在实践中没有这种区别的完美范例，就像几乎没有遵守教科书中所有说明的古典奏鸣曲一样；科雷里像海顿一样经常出格，你只有用巴萨尼或科策卢（Koželuh）守规矩的例子来证明这些原则。正是风格的混合（包括形式上的和不同国家的）、对原则的突破和对织体的改写使曲式有了活力；好的音乐很少是正统的，而格拉辛尼（Grassineau）在 1740 年的字典定义中主张说“三重奏是最好的创作形式，应该

很有规范”，听起来就像老学究的牢骚话。

三重奏鸣曲基本上是业余爱好者的领域。职业音乐家更喜欢在独奏奏鸣曲中独放光彩，这是可以理解的，尽管他可能私下或在同行中沉迷于对重奏音乐的爱好。对于罗格·诺斯来说，下面这件事是有一定重要性的：他的兄弟国玺官诺斯是低音维奥尔琴业余演奏家，他“让天才的珀塞尔带来了他意大利风格的作品；他自己用大键琴，我用另一把小提琴，我们把这些作品演奏了好几遍，对此珀塞尔先生一点也不觉得骄傲，他那么尊贵的人物受这种款待也不是件平常事”。于是可以推测，业余爱好者不会与职业音乐家在业余时间里共同演奏。在更高层次上，这种室内乐是为不演奏音乐的贵族的耳朵设计的，并且“只供有统治权的亲王或宫廷私下消遣的”❶。在发表的三重奏鸣曲套曲上附加的过分造作的献词一点也不能掩盖它们的创作者想在高层次场所演奏的愿望；但达不到这种目的时，还有业余爱好者和学生的聚会，他们为了消遣而演奏室内乐，在研究院、音乐学校或爱乐俱乐部的赞助下进行演出，在这里，欢宴

---

❶ 摘自科赫（Koch）1802年的《音乐辞典》（Musikalisches Lexikon），这可能是以阶层区分音乐形式的最后例子之一。

的气氛往往代替了高难的技巧。尼德（Niedt）关于德国的活动的评论（“……事情进行得并不很顺利，有时会听出有一只乳猪甚至大母猪；甚至在每个乐章后都有几百小节的停顿，其间乐手如果愿意可以去喝杯酒”）与诺斯对脾气不那么好的英国人的尝试的描述（“……这样一曲接着一曲，时间在消逝，乐师们在交换位置时彼此碰撞、责骂，人们会觉得他们是抱着对彼此的恶意在演奏”）差不多。约翰·豪金斯（John Hawkins）爵士在对约翰·汉弗里斯（John Humphries）所作的十二首三重奏鸣曲的评价中给我们展现了宫廷以外的演奏条件，尽管他在做这些叙述时抱着一种高高在上的态度。

> 奏鸣曲是一种高于通常流行的愉快、通俗的流行小曲和乡村舞曲的风格，但大大低于一个熟悉意大利创作的优雅器乐的人的期望。而汉普雷斯的奏鸣曲，也是这种低级职业乐手在和声上的经常练习的曲目；在他那个时代，他们曾经常在伦敦附近的乡村酒馆人人俱乐部或其他低俗的场所以音乐消遣；从前这样的活动很多，最多花六便士就可以入场。

十八世纪中期，三重奏鸣曲的管弦乐演出在斯塔米茨的 Op.1《管弦乐团三重奏》（约 1755）的标题中有所记载，另外大约 1770 年有一组为“两把小提琴和一把低音提琴或一个管弦乐团”而作的十二首奏鸣曲，作者是佩尔戈莱西（Pergolesi）[1]。但是，有证据表明，在这些公开的标志出现以前，三重奏鸣曲就已由大规模乐队演奏了。马特松（Mattheson）提到过荷兰教堂中由大规模小提琴合奏团和管风琴演奏的科雷里奏鸣曲振奋人心的效果，瑟斯顿·达特（Thurston Dart）建议珀塞尔的三重奏可以用相同的方法扩大规模以适合于皇家教堂的需要。从伯尼（Burney）的记载（见第 157 页）中我们可以知道，博伊斯（Boyce）的三重奏既可以在剧场演出，也可以在伦敦的公园里演出。可以推测中提琴重叠低音部线条，相差一个八度或是齐奏；似乎没什么原因说明为什么今天不能保留这一传统[2]。

三重奏作为清唱剧和协奏曲的伴奏而受到欢迎，一

---

[1] 据 RISM 的说法，这些作品为多梅尼科·加罗（Domenico Gallo）所作。

[2] 教堂音乐和室内乐的说明有时可能是指是否适合群众性演出。

定是因为它既适合单一的弦乐演奏，也适合多种乐器演奏；罗森缪勒（Rosenmüller）的赞美诗、卡瓦利的歌剧和圣乐（他在写多于三个声部的音乐时似乎遇到过一些困难）[1]，和十八世纪英国管风琴协奏曲的长线条，都说明了三重奏组合在它拟管弦乐团作用上的灵活性。

这种适应性必须归功于意大利小提琴，“阿波罗神最好的器具”，三重奏鸣曲在各国的流传是来自于意大利巡回演出音乐家的热情和意大利出版商的活动。威尼斯的加尔达诺、文森提和萨拉公司是最早注意到业余爱好者市场能带来最好效益的公司（职业音乐家自己写作音乐），甚至移居国外的意大利作曲家如博纳门泰（Buonamente）和马里尼（Marini）都把他们的音乐寄回威尼斯发表。不那么守规矩的出版商也跟着意大利潮流走：阿姆斯特丹的罗格和勒·塞尼、伦敦的瓦尔施及巴黎的勒·克勒克和波伊文在商业策略上并没有停止盗版行为，尽管他们的印刷品是当时最好的。“通过排版印刷技术，”罗格·诺斯满怀感激地写道，“音乐可以达到极大的完美，比所有人都传阅手稿时受到更有力的宣

---

[1] 见简·格罗维尔（Jane Glover）所作的《卡瓦利》（Cavalli，伦敦，1978）。

传，当时的手稿既难弄到又往往写得很潦草。"

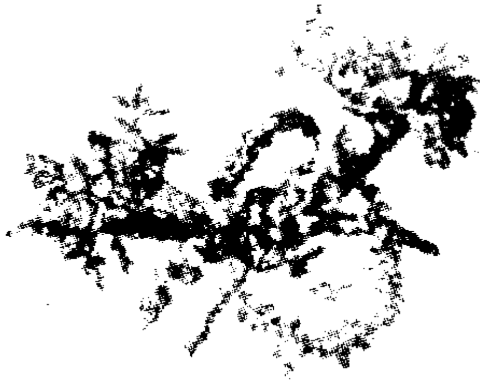
三重奏鸣曲通常是以分开的分谱流传的——1611年以三行五线谱出版的马可安东尼奥·尼格利（Marc' Antonio Negri）的三首小型乐曲是一个例外——而独奏奏鸣曲却几乎无一例外的以总谱形式出版。奏鸣曲套曲受到偏爱，它们每部包含三到十二首作品，经常根据某种程式化的模式安排：调性顺序决定了珀塞尔1683年套曲的顺序，赖因肯（Reinken）交替安排教堂音乐和室内乐，维瓦尔迪和科雷里都以夏康舞曲结束套曲。在声乐集中，奏鸣曲经常被收入，差不多成了填空物；而几位不同作曲家的奏鸣曲会被集中在一起组成一个器乐套曲。事实上，出版的第一本器乐专集是由蒙迪（Monti）1680年在波隆那发表的十二首三重奏鸣曲组成的，而手稿集（如罗斯特〔Rost〕牧师收集的拉斯特斯堡的作品）则更兼容并蓄。作为这种资料在欧洲迅速流传的例证，值得注意的是，蒙迪的专集（加上维塔利〔Vitali〕的几部作品）在英国可能是由国玺官弗朗西斯·诺斯（Francis North）抄录的，他在此书第一版问世五年后就

去世了❶。

在这一考察后面几章中要探寻的，正是意大利模式在欧洲其他地区的流传和影响。现在，让我们和罗格·诺斯一起来看一看三重奏鸣曲的起源，“我们不会奇怪为什么意大利趣味会那么流行。”

---

❶ 大英博物馆，手稿号 31436。诺斯的外国曲目见彼得·霍尔曼（Peter Holman）的《早期音乐》（Early Music）第六卷，第一期，第 26 页。



意 大 利

正是歌剧院富有异国情调的装饰物使现代听众想起意大利音乐——不是纯粹的器乐。当我们陶醉于蒙特威尔第（Monteverdi）、普契尼（Puccini）或罗西尼（Rossini）作品的视觉和音响效果时，就会发现单单一个小提琴手很难引起同样的热情，也很难把科雷里和帕那索斯（Parnassus）一视同仁。他不再是“我们时代的奥菲欧”（Orpheus of our time）；我们对他的室内乐到英国“占据了所有其他类型音乐的地盘”表示怀疑；我们发现很难赞同诺斯的主张，他说奏鸣曲“成为惟一长时间被欣赏的音乐，它们总是让人听不够，它的价值也还没有发挥完全，不知道它会不会衰落，因为如果音乐可以永垂不朽，那么科雷里的合奏曲就会如此。”对我们来说，它们的永垂不朽加上了体面的因素，更不用说受到了音乐课和历史书的影响。人们有意识地把这些作品作为巴洛克时期最突出的成功创作来保存；他生前重印了七十八

次（其中四十八次在意大利），接下来的一个世纪里又重印了三十次，用诺斯独特的话说，让人联想起科雷里作品风格的音型“对音乐家来说就像生命的食粮一样”。

尽管 Op.1～Op.4 的四十八首三重奏是意大利巴洛克音乐最伟大的里程碑，但科雷里是逐渐发展而非革命性的。在这些三重奏中没有任何真正新鲜的东西，也没什么难度特别大的东西——事实上它们在技巧上要求不高，一定对其令人惊奇的销售量起了很大作用。它们集中体现出十八世纪平衡、适度和准确的优点——我们也会发现它们拘谨、克制、容易预料；我们嘲笑这个世纪的人要为弥尔顿（Milton）的“L'Allegro e Il Pense-roso”加上“Il Moderato”，我们选择神经质的而不是宏伟的（noble）音乐。

但是科雷里式的综合和提炼第一次产生了一种被各国接受的三重奏鸣曲的独特音乐语言❶，而且就像英国纯洁主义者的语言一样，它能通过自己独特的表达方式令人信服。这方面的意义会在后面我们考虑“科雷里派”（Corellians）在国际性风格之战中的表现时显露出

❶ 各国的争论是针对 Op.5 的独奏奏鸣曲而不是三重奏。

来；但现在我们不应该把他看作三重奏创作尝试的顶峰，而要看成一个使一系列不同流派中不同因素保持平衡的作曲家。第一次一个“流派”（school）可以存在于一个作曲家名下。

意大利音乐是有很大影响的，但事实上意大利在当时并不存在——甚至在十九世纪它仍可能作为“一个地理上的表达法”而被遗忘。它在十七世纪第一个十年的中期的幸运之处是拥有一系列独立的城市国家成功音乐创作的一切要素，这些城市国家在北方很便利地形成了一个群体。完美的小提琴之故乡克雷莫纳到拥有伟大的管弦乐团的波隆那，或有着出色的歌唱家和作曲家的曼图亚宫廷到有着热心出版商的威尼斯，都相距不到一百英里。在这些邻近地区进行试验不论是相互合作还是竞争，都意味着三重奏鸣曲的起源，它的记谱和用途在今天都因缺乏资料记载而显得模糊不清，而在十七世纪的演奏中，在一定程度上是容忍一切替换方法的。

把器乐坎佐纳（canzona）从新式奏鸣曲中分出来，或把协奏曲形式（concertante style）归入教堂音乐或室内乐都不会使事情变得更容易，例如塔尔奎因尼奥·米鲁拉 1637 年发表于威尼斯的曲集的扉页上写着：“坎佐纳，二重奏、三重奏的教堂和室内协奏奏鸣曲。”“适

合于各种乐器”是一个持久不变的口号，只是最近对乐器组合的研究对这种随意现象提出了异议。“小提琴或短号”的替换配器法在第一章已经提到过。这里值得注意的是，短号是被认为和小提琴一样灵活的——蒙特威尔第的《圣母颂歌》（Magnificat）中对它们的要求证明了这一点——因为它们当时的演奏技巧是木笛类（recorder）乐器技巧的扩展，而今天使用的技巧却来源于小号。

甚至为三重奏鸣曲划定一个起点也是有些武断的。蒙特威尔第提供了一个方便的、似乎合理的起点。在他1607年的声乐《三声部诙谐曲》（Scherzi musicale a tre voci）的前言中，他建议说“每一段结尾处的利都奈罗（ritornello）的女高音声部可以由两把‘臂上小提琴’（violini da braccio）演奏，而男低音声部则可以由‘长双颈鲁特琴’或大键琴或其他类似乐器演奏”。这可能暗示着一种逐渐实现的过程，尽管同年阿加扎里（Agazzari）提到过长双颈鲁特琴和斯皮耐琴（spinetta）都是旋律性和装饰性的乐器❶。罗西对他的两个舞曲集安排

❶ 《高音、低音及合奏乐器的演奏》（Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti，1607）。

了相似的组合（1607 和 1608）——两把中提琴或两支短号加上长双颈鲁特琴——而奇马在 1610 年的一卷“圣乐协奏曲”（sacred concerti）中收入了两首真正的奏鸣曲。

这种曲式立刻就能看出来，但是对它的探索却相当复杂。时间顺序从来不是探索音乐形式发展的好向导，在意大利更是如此，在这里，各中心的实验往往是时断时续的。根据标题划分界限，而且致力于对那些称为三重奏鸣曲的资料进行研究（像纽曼出色的研究那样），就意味着忽略作曲家自己把奏鸣曲、协奏曲和坎佐纳相混淆的事实。三重奏鸣曲的概念是在许多不同的名称下进行发展的。地理位置有助于说明某些地区（曼图亚、威尼斯、波隆那、蒙迪纳，最终是罗马和那不勒斯）保存了它们自己的“流派”❶；但发表的奏鸣曲的流传和马里尼和法里纳（Farina，去德国）、博纳门泰（去华沙）及伯尔塔利（Bertali）和瓦伦蒂尼（去威尼斯）等作曲家的旅行穿越了它们的边界。

那我们就获得了两条探索轨迹：对明确、抽象的器

---

❶ 例如见艾利诺·谢尔弗雷吉-菲尔德（Eleanor Selfridge-Field）所作的《威尼斯器乐》（Venetian Lnstrumental Music）。

乐"风格"和它的同路者，即与大型抽象形式保持一致的需求的探求。它们对意大利作曲家来说很普通，在科雷里发表的作品中得到了最明显的综合。

风格上的实验——最后是小提琴风格——从扉页上和印刷曲谱上都能很明显地看出来；它们当时也引起了很大的反响（对现代演奏者来说常常是有极大价值的评论）。例如弗朗西斯科·罗格诺尼（Francesco Rognoni）在 1620 年抱怨说："人们今天会看到，很多短号、小提琴或其他乐器的演奏者只演奏经过句（passaggi）……破坏了旋律（canto）。"罗格诺尼该是最后一次抱怨了，因为他的论文《各种现代经过句》（Selve de varii passaggi secondo l'uso moderno）中就有无数装饰程式以供演奏者在简单的旋律线上使用。但是，他的著作和抱怨都说明对高难度装饰音的热情，它更多地体现于三重奏鸣曲而不是独奏奏鸣曲中——因为独奏者可以不受限制地进行即兴演奏，而两个演奏者共同演奏的经过句则必须写出来。谱例 4 选自图里尼（Turini）根据流行歌曲"和谐的旋律"（Tanto tempo hormai）创作的奏鸣曲（1621），展现了与新近流行的回声效果相结合的典型花

谱例 4
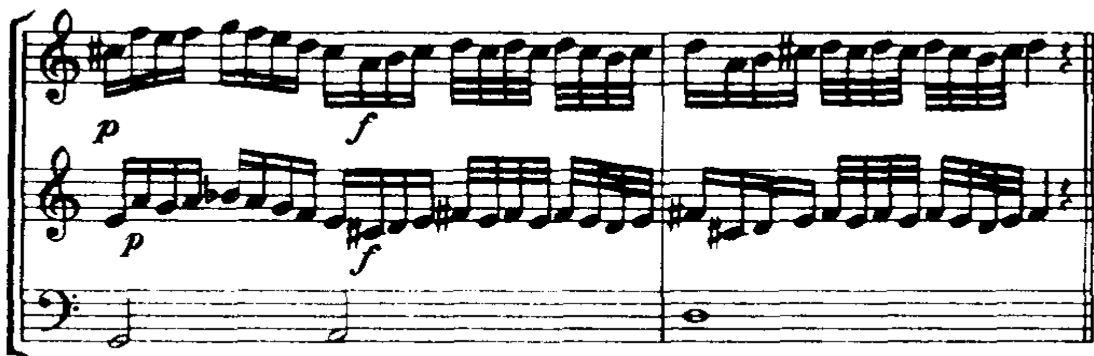
图里尼

Vln. 1

Vln. 2

B.C.

f p f p f p f f p f p f



体句（flourish）❶。

从威尼斯人比阿吉奥·马里尼不断变化的要求中可以看出，小提琴从这里适合一切的经过句中逐渐解放出来，而对弦乐重奏的偏爱在逐渐增长❷。他的 Op.1 是奏鸣曲、古序曲（sinfonia）、坎佐纳和舞曲的混合，在某些曲子中仍然保留着短号可以替换小提琴的说明，尽管有像下面这样的段落，需要弓弦乐器来产生震弓的效果（一次弓中节奏上的重复——参见第 99 页，谱例 22a 布克斯特胡德〔Buxtehude〕的作品）。

---

❶ 这是巴萨尼三重奏的一个特征，因而也有人怀疑是珀塞尔三重奏的特征。

❷ 在大卫·波依顿（David Boyden）的《小提琴演奏史》（History of Violin Playing）中对此做了最详尽的探索。

谱例 5

马里尼（Op. 1/3）

Tremolo con l'arco

Vlns.

Tremolo col diminuendo

B.C.

Metti il tremolo

Op.8 是在马里尼受雇于巴伐利亚时发表的，表现出德国炫技（virtuoso）风格的最初影响，在总谱中有更多正规的变奏。我们发现为两把小提琴而作的以帕萨梅佐舞曲（passamezzo）为基础的一组精巧的变奏；一首为管风琴和小提琴或短号而作的奏鸣曲，其中第二最高声部和低音部是给管风琴的（这是第一个在合奏音乐中写出键盘声部的例子）；各种小提琴独奏作品，它们包含了“变格定弦”（scordatura，为了让小提琴易于和弦演奏而不正常地调音），这是德国的特殊方法

(*Sonata*···*d'Inventione*); 双音 (double-stopping) (*Sonata per sonar con due corde*), 为两把小提琴所作的一首 "*Sonata senza cadenza*" (没有华彩乐段的奏鸣曲); 甚至还有一首 "*Sonata in Ecco*" (回声奏鸣曲), 此曲中要求两把"应答小提琴"在看不到的地方演奏，模仿了蒙特威尔第《圣母颂歌》中的回声男高音。这个极出色的曲集中的配器在一定程度上，表现出马里尼的循规蹈矩:

两把小提琴	第 1、4 号奏鸣曲
两把小提琴或短号，和通奏	第 2、3、5、13 号奏鸣曲
两把长笛或短号，和通奏	第 6 号奏鸣曲
两把小提琴和长双颈鲁特琴或双列弦竖琴	第 7 号奏鸣曲
两支巴松管或大长号，和通奏	第 8 号奏鸣曲
两支巴松管和通奏	第 9 号奏鸣曲
小提琴，旋律低音和通奏任选其一	第 10 号奏鸣曲
小提琴，巴松管和通奏	第 11 号奏鸣曲
小提琴，长号（可选择的）和通奏	第 12 号奏鸣曲

让人遗憾的是，这本曲集以后七部不同的作品都失

传了，另一部作品只知道通奏低音声部（Op.15）。这些失传的作品代表了三十年的跨度。接下来一个保存下来的三重奏的例子是 Op.22，这些奏鸣曲的配器完全是弦乐器；其中一首三重奏是为旋律和低音而作的（第二首），其中低音线条独立于通奏低音之外，其余是为两把小提琴写的。马里尼现在是在探索只有小提琴能达到的感情上精致的对比效果。例如在第一首奏鸣曲开头部分标着甜美柔和地，两把小提琴只是使用颤音彼此应答；然后它们组合在一起演奏接下来快板富有活力的装饰音。快、慢段落都有着理想的小提琴特点。

谱例 6

马里尼（Op. 22/1）
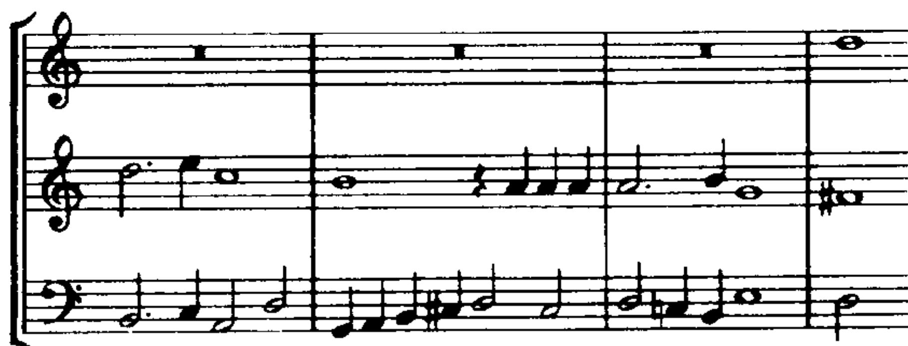
(a)

Dolcemente
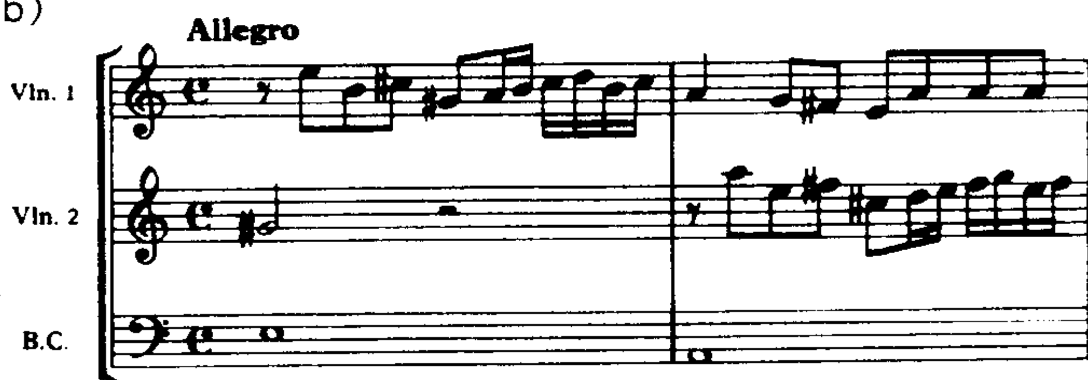
Vln. 1
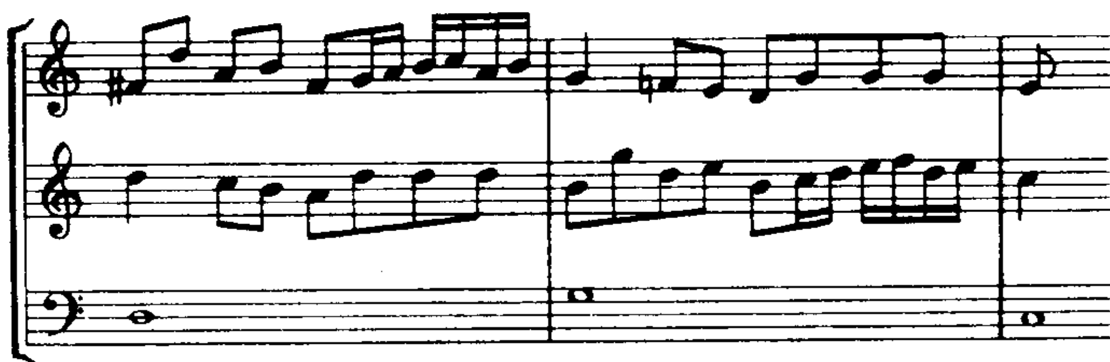
Vln. 2

B.C.



(b)





在为小提琴和低音（等于大提琴）而作的奏鸣曲中，对比表现在分别使用的两个音区中，也表现在展开第一部分的广泛出现的琶音音型上（马里尼越来越爱用这种方

式标明他作品的段落，而不是用速度标记——这一点我们以后会回过头来讲)。在题为“逃避内心痛苦”(sopra Fuggi dolente cori) 的奏鸣曲中也有类似的情况，它开头四个绵延风格的小节和作品其余部分旋律上的联系很弱，它来源于我们知道的斯麦塔那 (Smetana)《伏尔塔瓦河》(Vltava，又名《莫尔岛河》) 的主题 (见谱例12a，第 60 页)。但是这里强调的是所有三个声部在灵活性和装饰性上的绝对平等。事实上，开始纯粹作为弦乐演奏风格特征的手法 (不同的感情、经过句和震弓) 已经起到了音乐结构单位的双重作用。

除这些源于小提琴本身的技巧之外，很多意大利北部的作曲家还沉迷于音乐象征主义或语言描绘形式，它被称为第二风格 (seconda prattica) 以区别歌词从属于音乐的早期风格，这在器乐作曲家面前摆出了一个错综复杂的二分法；“情绪 (mood) 音乐”的感情内涵是来源于诗歌冲动的，却要成为具有抽象本质的作品的基础(坎佐纳很久以前就与歌词失去联系了)。蒙特威尔第在他的《爱情与战争的牧歌》(Madrigals of Love and War) 中把三种基本情绪划分为激动、平和、节制。“节制”(temperate) 风格在器乐中已有了很好的体现，但激动与平和则提供了吸引人的对比。曾做过蒙特威尔第助

手的马可安东尼奥·尼格利在他的爱情奏鸣曲（Affetti amorosi sonatas，1611）的第三首中吸收了号角花彩（fanfare）和战斗动机——这是第一批以总谱形式印刷的三重奏鸣曲。其技巧上的最后扩展一定是那不勒斯第一个三重奏作曲家安德里亚·法尔科尼埃罗（Andrea Falconiero）的三重奏风格；西班牙在那不勒斯的统治地位在它的标题中表现出来，“游民交战奏鸣曲”（Battalla de Barabaso yerno de Satanas），它以125小节三重和二重号角花彩的交替与作为它的来源的西班牙战斗管风琴进行较量。对法尔科尼埃罗的威望来说幸运的是，在1650年发表于同一曲集的《艾罗依卡》(L'Eroica)、《穆罗依娅》（La Murroya）和《西阿孔那舞曲》（Ciaccona）有更大魅力以及令人惊奇的节奏上的想像力。
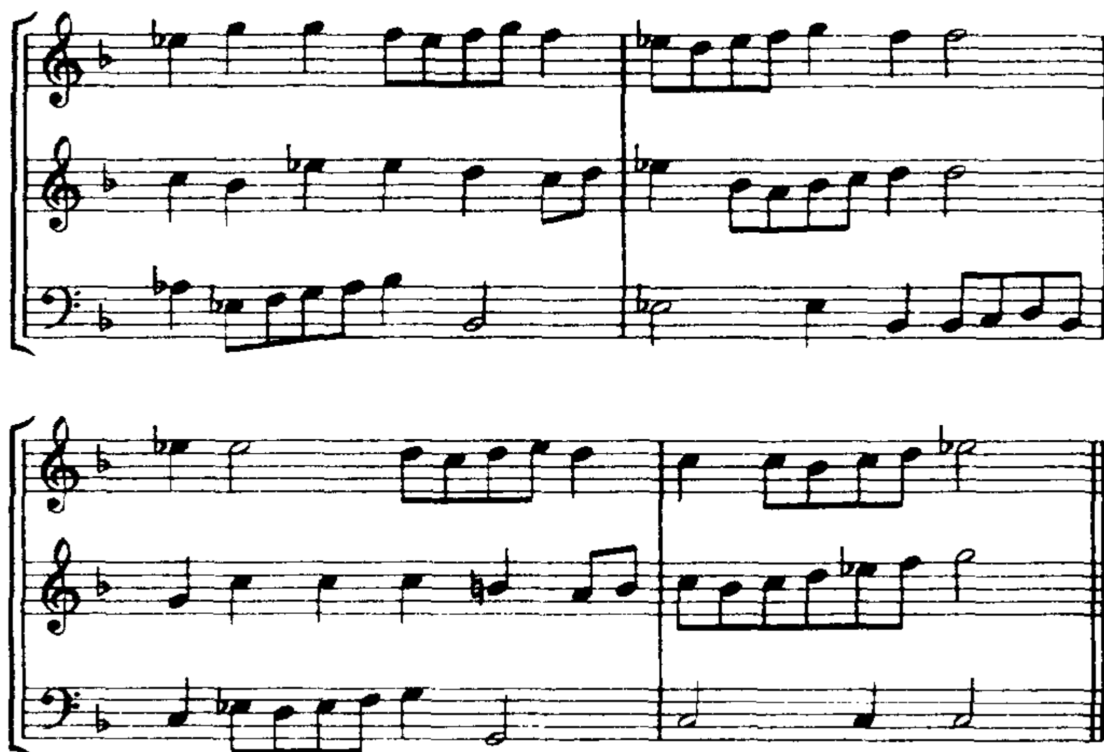
谱例7

法尔科尼埃罗（《穆罗依娅》）

Vln. 1

Vln. 2

B.C.
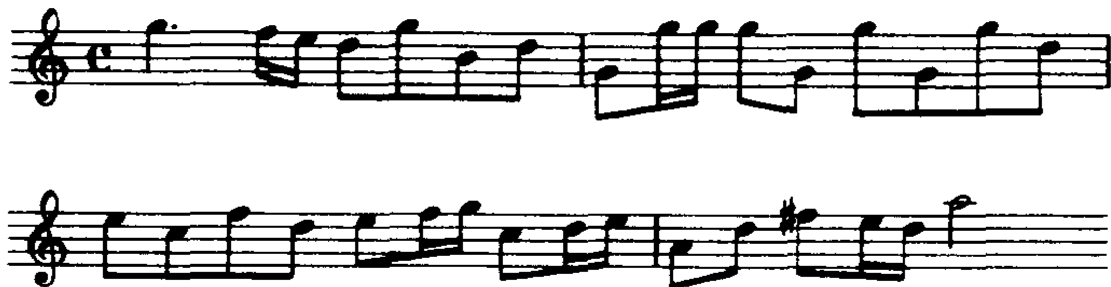


"战斗"（battle）风格的显著性使它在抽象音乐中获得了短暂但鲜明的成功。在波隆那的"小号"流派中它作为特定场合模仿赋格主题保存下来，被称为"小号中的小提琴"；珀塞尔于1693年发表的套曲中《D大调奏鸣曲》（见谱例34a，第142页）或科雷里的Op.1/9，展现了这种类型主题的显著性怎样与对比对题或科雷里作品中的情绪、速度的阶段性变化保持平衡。而另一方面，莱格伦齐（Legrenzi）通过小心控制弦乐入场和在号角花彩中加进一个重复音型，而使这一方法成了几个

长乐章的中心手段。在《波那索萨》（La Bonacossa, Op.8/9）中它是一个八度大跳，而在《贝那格利亚》（La Benaglia, Op.4/3）中是向上爬到 A 的重复十六分音型；这两个主题都有一种宽广的特点，使它与小提琴效果彻底地区分开来（谱例 8)。

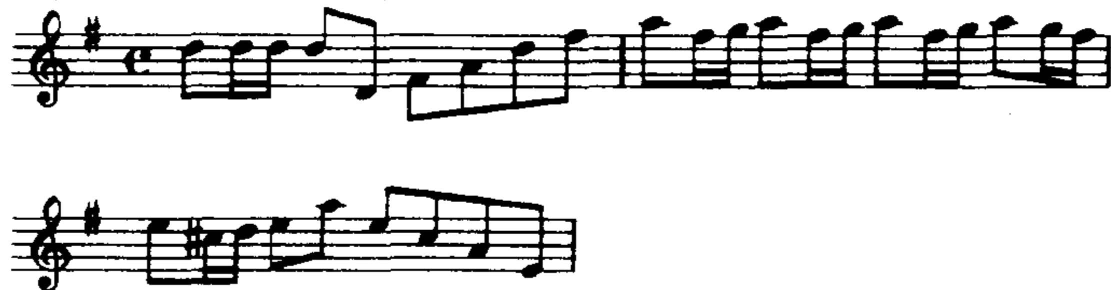
谱例 8

莱格伦齐

(a)《波那索萨》(Op.8/9)



(b)《贝那格利亚》(Op.4/3)



一个类似的新生事物超过了小提琴行业的很多其他绝技；起源于声乐上借鉴来的装饰音或蒙特威尔第的激动风格（stile concitato）之类情绪限定的手法，不是因缺乏潜力而被抛弃，就是成了音乐辩论中的一部分。在谱例 4 中展现的收束经过句的扩展产生了例如科雷里的 Op.3/12 中那种完整的触技曲（toccata）式段落；在里奇奥（Riccio）和加布里埃尔·乌斯帕（Gabriel Usper）的手中，震音效果成为整个和声模进的主要动机，有时在它们的进行中非常现代，创造了一种完全依赖和声期待和延留音力度的进行类型。下面例子中的高级转调（选自乌斯帕和博纳门泰的作品）产生于对震音所需织体和音响的强调及用和声给人震动的意图。在接下来的百年时间里，这种完整的弦乐写作中的延留和解决织体，会因为它的和声而受到表扬，往往它的很大一部分效果是用突然性的主调音乐加以强调的。这样说就是在这些段落纵向思考接替了横向思考。

三重奏鸣曲“风格”（idiomatic）语言的最新扩展，把我们引入了曲式和用一些手段控制音乐形式的领域，尽管这些手法最初是来自于经过装饰音，但后来成了较大结构的句逗标志。使用这些较大形式进行的尝试在十七世纪中期也整理出了某些方法，如有价值的重复和扩

展，并抛弃了其他不那么易于扩展的方法。

来自于坎佐纳对位语言的三重奏鸣曲思想的发展对我们来说是很混乱的，很明显地，对最初的参与者来说也是一样。米鲁拉使用了“坎佐纳，教堂和室内协奏奏鸣曲”的模糊标题，而乔万尼·皮基（Giovanni Picchi）在索引中把一首作品列为坎佐纳，但在分谱中却把它标成了奏鸣曲。的确，米鲁拉继承了坎佐纳风格的初步概念（特别是重复音型）但给它们更大的脱离常规的自由，还经常加上些幽默色彩，这在正规坎佐纳中是很少见的。他使用过一次具体标题以表明音乐内容：例如《母鸡》（La Gallina）的主题是以母鸡的叫声为基础的，而《波兰舞曲》（La Polachina）是以与波兰舞曲有联系的转折开始的。除此以外，这些作品的思路倾向于两极分化，两把小提琴常常以三度进行，越近曲集结尾，小提琴就越脱离通奏低音而获得更大独立性。（米鲁拉小心地区分了各种可能的组合：首先是大提琴作为通奏低音，然后是分离低音，在本集的结尾是分离的第三声部；见第 12 页。）同一卷中一首以鲁吉埃罗（Ruggiero）主题和夏康舞曲为基础的奏鸣曲提供了另一个脱离典型坎佐纳的例子。

变奏形式的使用，不论是在分离声部中（例如弗雷

斯科巴第〔Frescobaldi〕的作品）或作为重复低音上的连续发展，都开始于罗格诺尼的装饰音思想——在一个简单旋律上加上经过句——并在这一阶段后期扩展成标准的大规模形式，促进了炫技和协奏曲形式的发展。典型的和声模进是建立在一系列收束音型上的：福利亚低音、贝加莫舞曲、格兰杜卡舞曲、帕萨梅佐舞曲和罗马内斯卡舞曲都可以减少到三至四个基本和弦，它们的不断重复产生了一种催眠作用，也为旋律创意提供了坚实的基础。在有些情况下很难知道低音是否先于旋律出现或是相反——贝加莫舞曲的曲调和它的低音一样动人，而“绿袖子”不过是罗马内斯卡舞曲的旋律之一。很多其他巴洛克时期的低音来自于这些基本音型的改编——米鲁拉的《夏康舞曲》(Chiacona）与蒙特威尔第为两个男高音所作的《蓝宝石》（Zefiro Torna）的配曲（1614）有很近的关系；两者的低音旋律都是对格兰杜卡舞曲节奏上的改编。谱例 9 展示了两个三重奏配乐的一些部分(蒙特威尔第的谱例音高上移四度，音值减半)：

谱例 9

(a)蒙特威尔第

Tenor 1

Ze fir-o Ze fir-o

Tenor 2

Ze fir-o tor-

B.C.

Ze fir-o, Ze fir-o

na Ze fir-o, tor-

di-scio-glea l'on

[l'on]

de

de

(b)米鲁拉

Vln. 1

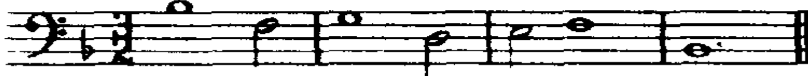
Vln. 2

Violone
B.C.

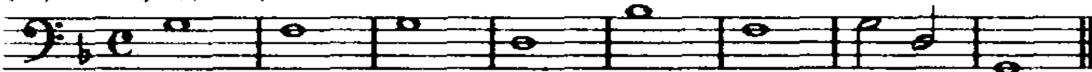
在其他早期意大利三重奏套曲中也能发现相似的变奏：罗西在他的曲集《各种奏鸣曲、古序曲、加亚尔德舞曲、布兰德舞曲和库朗特舞曲》（varie Sonate，Sinfonie，Gagliarde，Brandi，e Corrente）中采用了鲁吉埃罗和罗马内斯卡低音（每本曲集到 1642 年重印了两次）；博纳门泰在他 1626 年的套曲中采用了格兰杜卡舞曲；最坚定的变奏作曲家乌赛利尼（Uccellini）在 1642 年创作了《贝加莫舞曲上的咏叹调》（Aria sopra la Bergamasca）以及其他八个变奏套曲。福利亚低音过了较长时间才流行起来（弗雷斯科巴第以此为标题的键盘变奏曲采用的是完全不同的和声），直到科雷里的 Op.5 和维瓦尔迪的 Op.1 我们才发现对这一低音的充分探讨。

谱例 10

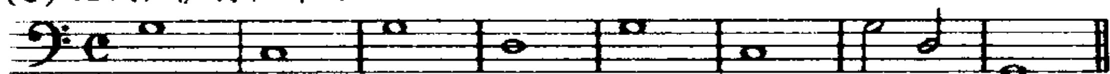
(a) 格兰杜卡舞曲



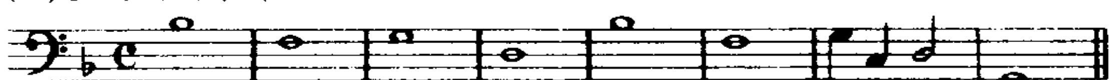
(b) 古帕萨梅佐舞曲



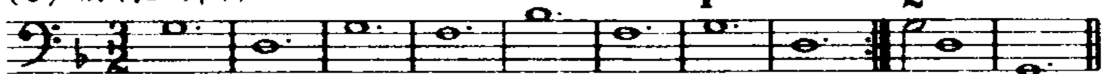
(c) 现代帕萨梅佐舞曲



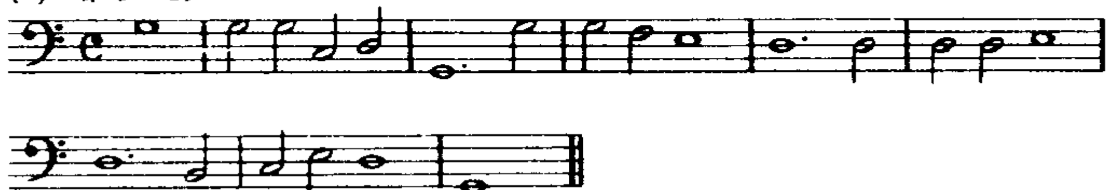
(d) 罗马内斯卡舞曲



(e) 福利亚舞曲



(f) 鲁吉埃罗



另有一种可替换收束低音的音型在该世纪中期流行起来，经常用于歌剧悲歌，是一个简单的下行阶进，通常有四个音，有时在结尾加一个收束（见谱例 11）。科雷里（Op.2/12）和珀塞尔（第六号奏鸣曲，1697）都采用了这种音型，科雷里将它用于装饰低音并将它转为小调；而珀塞尔则将它用于一个新奇的五小节重复音型。卡瓦利在三重奏坎佐纳的最后一个乐章更夸张地使用了这一形式，他在赋格部分所写的低音是完全独立

的。在威尼斯歌剧传统中，赋格后面是一个旋律断断续续的悲歌，它一定会让听众想起蒙特威尔第的《波佩阿》（Poppea）或是卡瓦利的《莱吉斯托》（L'Egisto），不过在器乐中很少这样。

谱例 11

卡瓦利

Vln. 1
Vln. 2
Vlc.
B.C.

使用变奏和夏康舞曲只是打破坎佐纳程式的一种方法。还可以找到其他方法来创造一种与坎佐纳所鼓

励的各种动机形成对比的统一形式。例如博纳门泰第七本奏鸣曲集中的第一首是献给蒙特威尔第的，在其中两把小提琴自始至终是以卡农演奏的——当演奏到各种经过句时，两把小提瑟必然既是独奏彼此又是三度关系，这是一种不太容易的技巧。G. M. 博农奇尼（Op.3）、乌赛利尼和卡扎蒂（Cazzati）也转而以卡农形式创作，把它当作形式和技巧上的挑战。前面提到过的马里尼的“没有华彩乐段的奏鸣曲”表现出对统一性的程度专注，但他以熟悉旋律为基础的三重奏如《莫尼卡》（La Monicha，法国的《拉·诺尼特》〔La Nonette〕或如英国伯德〔Byrd〕所作的《女王颂歌》〔The Queen's Alman〕）和《逃避内心的痛苦》（Fugge dolente core，二十世纪的“伏尔塔瓦河”）让人立刻能认出其主题的结合。很清楚，听众被认为对这些原始曲调很熟悉。例如在《逃避内心的痛苦》中马里尼创作了一个模仿音型相互争论的部分，其模仿音型取自旋律前五个音，还使用了转位（inversion）及密接和应（stretto）使结论更复杂（谱例 12a）。然后他通过在上行主题中删去第五个音而过渡到三拍子部分的材料，他在这上面配上了原始旋律（谱例 12b）；然后以拍子相同的七个小节结束了作品，回到了第一部分的

“漫步低音”（walking-bass）音型上。

谱例 12

马里尼

(a)

Allegro

Vln. 1

Vln. 2

B.C.

(b)

Vln. 1

Vln. 2

Vlc.

B.C.

除节奏上的轻微变化之外，在这首奏鸣曲的 C 和 3/1 部分之间并没有值得注意、令人震惊的东西。的确，分部奏鸣曲的理论主要受到一眼能看出来的记谱（notation）差别的支持，而听觉效果在节奏变化彼此成比例时就会被忽略（例如谱例 12a 中的八分音符就相当于谱例 12b 的二分音符）。甚至像快板和柔板这类标记往往也只是用来证实记谱已经暗示的东西——例如，当速度保持不变的时候在一个乐章中十六分音符被认为会很快，而全音符则很慢。在深受舞曲和舞蹈节奏影响的世纪里，速度的成比例变化和旋律联系一样能给人强烈的统一感；只有当基本节奏摇摆不定时，材料的界限才会让人觉察。

这些奏鸣曲的三拍子部分中出现的舞曲节奏继承了建立很久的相关速度传统，就像帕凡舞曲和加亚尔德舞曲之间存在的那样。奏鸣曲集中舞曲乐章的随意连接可能是为了促进它们针对家庭娱乐的销售，但它也意味着不断相互充实的机会。威尼斯流派最有个性的旋律派作曲家之一莱格伦齐出版了室内奏鸣曲，这个标题只说明这个作品是一个单乐章引子，被用于一系列从后面的例子中选出的舞蹈音乐的开头。他每首教堂奏鸣曲至少包含一个舞曲节奏的部分：谱例 13a（选自 Op.4/1）是一

首库朗特舞曲，谱例13b（选自Op.8/8）是一首终结吉格舞曲。插入的赋格部分与这些舞曲部分形成了对比，其主题通常是活泼而难忘的（见第50页谱例8），但即使在这里舞曲因素也可以插入：谱例13c（第65页）是《拉·罗赛塔》（La Rossetta，Op.8/7）的开头主题，它的节奏就是如此，不过它的乐句长度不属于吉格舞曲或卡纳里舞曲。

在G. B. 维塔利的三重奏中还可以看到更多舞曲因素；他不仅在他的室内奏鸣曲中使用了所有传统节拍，而且加上了最新从法国传入的小步舞曲和布雷舞曲。作为乐思逆向流动的例子，可以有趣地注意到卢利的影响在稳定地流入意大利，特别是在蒙迪那和帕尔马宫廷。乌赛利尼写了“来自法国的库朗特舞曲”，博农奇尼把加沃特舞曲引入了三重奏鸣曲（1666）。到1684年，维塔利甚至把奏鸣曲分为“来自法国的和来自意大利的”。不过很清楚，在维塔利的奏鸣曲和绝大多数他的同时代人的作曲中，没有舞曲标题并不意味着没有舞曲影响；作为赋格在预见性和洪亮音色上的自然弥补，主调音乐舞曲的价值是无法估量的。

伯尼说：“科雷里不是他最偏爱的体裁的发明者，但他使它更优美、完整了。”

谱例 13

莱格伦齐

(a)

Allegro

Vln. 1

Vln. 2

Violone

B.C.

(b)

Allegro

Vln. 1

Vln. 2

Violone

B.C.

(c)

Vln. 1

Vln. 2

Violone B.C.

6 ♯ 6 6 5 ♯ 6

在收集了科雷里综合风格的各种成分后，可以明确地指出他选择了哪些技巧进行创作，哪些技巧被忽略了。但是，要解释它们一出版就被看出的精神上的开阔就要难得多了。它们优雅适度的品质不能完全说明为什么评论家那么肯定地说“如果音乐可以永垂不朽，那么科雷里的合奏曲就会如此”，它们也不能解释为什么约翰·豪金斯爵士在近一个世纪以后能够宣称：“他的音乐是自然的语言……人们会记住它并像引用经典作家的作品那样引用其中的乐段。”

豪金斯在谈到科雷里的成就时，还提到了它特殊的比例与平衡，“他的作品对有学识和无学识的人来说都是可以理解的”这一事实暗示着演奏者和听众都能从它们中获得乐趣。大多早期作品只是给演奏者带来愉快，而科雷里展示了抽象音乐创作在室内乐形式中的新发展。

这四十八首三重奏鸣曲没有任何配器上的替换选择。科雷里的要求是适中的，其说明也很准确：两部教堂奏鸣曲（Op.1 和 Op.3）要求两把小提琴加上倍低音维奥尔琴（violone）或双颈鲁特琴及管风琴低音，而室内奏鸣曲则要求加上倍低音维奥尔琴或大键琴。这两种风格内容上的区别可以很模糊，而它们配器上的说明却

是具体的，特别是双颈鲁特琴用来作为旋律低音而不是管风琴的替代的建议。（这里人们必须记住，意大利人把任何键盘类乐器都称为“管风琴”。）

科雷里在罗马生活在一种和平、安全的气氛中，这是其他作曲家几乎享受不到的；所有评论都说他是个温和的人，不过分慷慨，迷恋于收藏绘画而且穿着黑衣服（根据亨德尔的评论）。他的作品只有在最后的加工、修改并经过演奏的全面考察后才发表——事实上，他的协奏曲在出版以前已经演奏了二十多年了❶。这本身把他的三重奏与他同时代人的作品区分开来，它们并非缺乏自发的炫技火花这种真正小提琴式的情感表达，而是这些部分被以冷静批判的眼光进行了删改，并与其具体上下文有关。例如 Op.3/12 的琶音音型尽管对小提琴来说

---

❶ 对科雷里技巧的一项非难来自波隆那的作曲家科隆纳（Colonna），他自认为在 Op. 2/3 中的阿勒芒德舞曲里（冒犯人的段落见第 9 页谱例 1b）发现了连续五度模进。他将此事函告作曲家，而作曲家回了一封辛辣尖刻的信解释他的记谱的正确性（“写给那些无知的人”），一场书信论战便极其公开地继续进行下去，直到科隆纳十年后去世。平切尔（Pincherle）的《科雷里，他的生活，他的作品》（Corelli, His Life; His Work）中有对这一事件的总结（第 47～51 页），但科雷里的主张是低音部的四分音符被认为隐含在接下来的八分休止符中，这样那个冒犯人的五度就应该由附加和声来划分。

是很理想的，为了音乐所要求的变化却不被允许多延续一小节。相似地，令十八世纪的人如此愉快的延留和声的慢速模进，既没有怪诞的转折，也没有沉溺于和声技巧中。今天我们在珀塞尔的类似模进中领略到的有趣的曲折之处被罗格·诺斯认为是错误，因为它们妨碍了和声思路的自由、流畅；它们“缺乏人们希望在这种深思熟虑的段落中看到的优雅”。科雷里的作品的确是经过“深思熟虑”创作出的奏鸣曲，不过正如伯尼所说，它们的创作手法并不太多，而预期的风格在头脑中已根据确切的效果进行了安排。例如谱例 14 倒数第二小节的 7/5 和弦是故意安排在这一小节最弱一拍的；没有它和声模进可以是完整的，但节奏却会不完整。科雷里为这一情况选择了一个有趣但不怪诞的半音和弦，将它并不显眼地安排在声部中，获得了一种高贵而不扭曲的效果。

谱例 14

科雷里（OP. 3/12）

Allegro

Vln. 1

Vln. 2
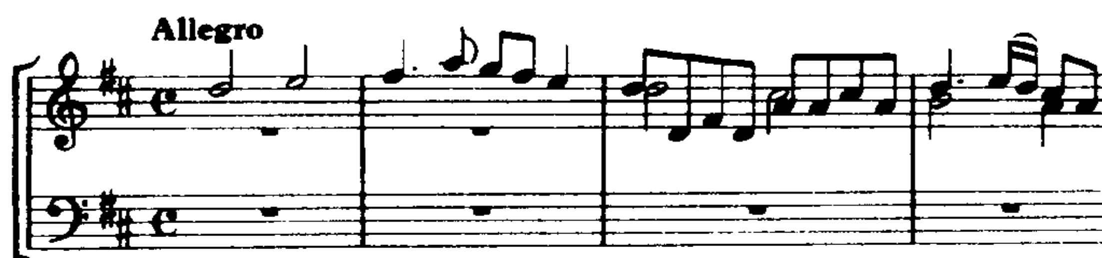
Violone & Organ
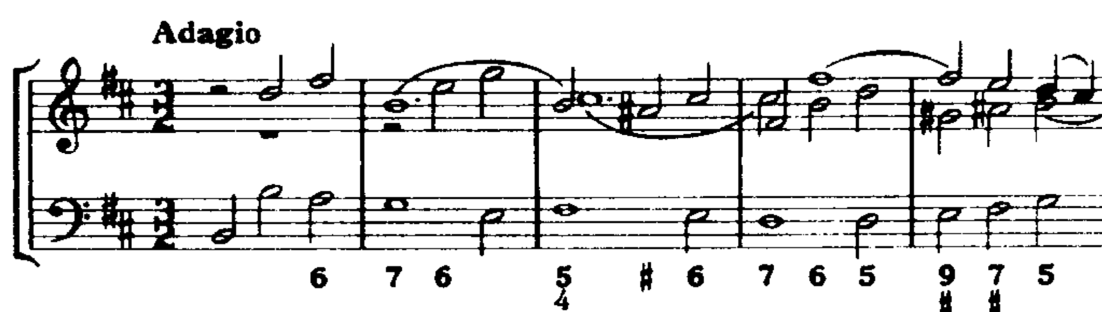
Adagio
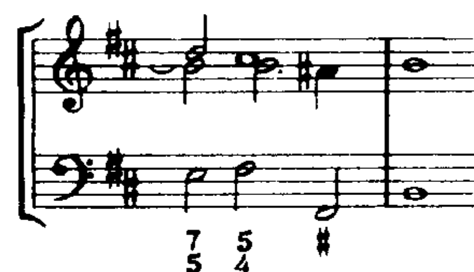
伯尼因为急于探索"热情感人的旋律和转调"，而忽视了科雷里慢速乐章的单纯。相似地，其他同时代人注意到有些奏鸣曲缺乏旋律的独创性，即"缺乏旋律"(want of air)，但没能注意到科雷里实际上是在完善已建立的主题统一原则。例如谱例 12 中马里尼奏鸣曲中两部分之间简单的主题关系被科雷里在他的 Op. 3/2 中进行了扩展，这里四个乐章使用了同样的动机。节奏的变化从第一乐章在"漫步低音"中有极多经过音的普通扩展拍子，到第三乐章中越来越多的不和谐音造成的越来越快的和声节奏。在赋格式乐章中，在第一个快板严肃的旋律和吉格舞曲式快乐的终乐章之间形成了对比，前者的两把小提琴分别以二分音符和八分音符处于不和谐的关系中，而后者的两把小提琴则配成了一对（谱例 15）。
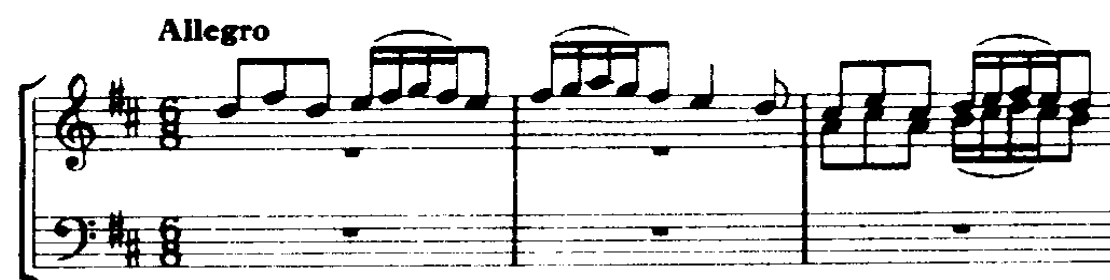
谱例 15

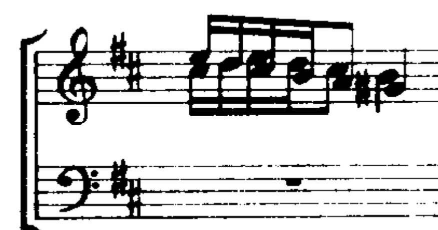
科雷里（OP. 3/2）


Allegro


Adagio
6 7 6 5 4 # 6 7 6 5 9 # 7 # 5


7 5 5 4 #


Allegro



甚至在这些分开的片段中也能发现一些典型的科雷里式的手法。最明显的创新在于每个乐章都是相关联的；快慢乐章的成对搭配是很常见的，但建立在一个旋律叠句（melodic tag）上的四种速度则是一种更显著的统一。在那里有从前辈继承来的变奏因素，但它是从属于每个部分的独有特点的。在第一乐章中，科雷里以他最具模仿性的手法，表现了低音部和最高声部之间含蓄的竞争，这一手法就是延留音在八分音符的“漫步低音”上的模进；在赋格乐章中各声部显得更平等些（在最后一个乐章中倍低音维奥尔琴以管风琴低音中分离出来以更精确地模仿小提琴），由于第三和第四乐章收束回声的统一效果，张力的解决更加彻底。

作为以现代方法进行冷静评价的最好方法，我们可以在罗格·诺斯更形象的术语中找到同样的模进思路，它在对这样一首三重奏的分析和评价中向我们展示了占据巴洛克时代意识的音型思想精华：

> 开场通常使用乐师所能想像得出的最丰满的装饰和声，这叫做“庄板”（Grave）。“庄板”最适合表现严肃性和思想。这好像是一个被处理成这样的人的行为，如果他要说话，他的语调是和谐的，内

容是理性而雄辩的。上声部只用来充实和声，在乐章中没有独立地位；但所有声部都共同倾向于在听众心中唤起一系列曲调所引出的遐想，不论是升调决定的庄严还是降调决定的易怒。如果这一点已很充分，就开始变化，所有声部都行动起来，快速进行；开场的结束部分使用了赋格。这有一种争论的色彩，它的旋律点成为了主题，它被装饰得像水上的波浪，它逐渐衰弱消散，让音乐平稳地进行下去，好像它已心满意足。接下来恰当地出现了柔板，它把所有事情放在一边，沉溺于甜蜜的安眠中：音乐是用一种最平静但很丰满的和声加以表现的，它渐渐弱下去，如同一个熟睡的人。在这以后行动再次开始，人的不同性情（甚至他们的滑稽和机智）随着大师的心意被表现出来，器乐及其要素与人类生活的联系在于舞蹈：如古老的法国舞加沃特，以及小步舞、库朗特舞和其他舞蹈。常常有行板及各种对人的性情的模仿，这对演奏者来说非常熟悉，因此无需描述，而且基本上都是以吉格舞曲结束的，好像快乐地舞蹈的人（半醉半醒的）。

诺斯在他的大纲中不仅收入了科雷里奏鸣曲 Op.1 和 Op.3 的四个常规乐章，还收入了 Op.2 和 Op.4 的舞曲乐章。这些三重奏是以较不规则的模式创作的，故意不使人有太大期望。每首作品以一个前奏曲开始，交替展现情绪和技巧；以法国芭蕾附点节奏创作的乐章较多（特别是阿勒芒德舞曲），而不太坚持各种风格的平均——例如 Op.4/3 的库朗特舞曲和 Op.4/7 的吉格舞曲是最早的由其他声部伴奏的小提琴独奏。有不同赋格的模仿，偶尔使用的“感情手法”（Op.4 中第一首奏鸣曲的半音柔板因它的震音而显得突出），总的来说，作者都不愿意在每个乐章中探讨多个乐思。这本身就是一种舞曲特征，尽管起作用的舞曲因素极少[1]。舞蹈音乐抽象的、器乐的特点存在于它的节奏中，它的步子平稳、上拍（upbeat）可以预见，并且旋律比较简单。科雷里坚持去除了这些持征的一切戏剧性因素，这种坚持会被布罗萨德称为“帕菲底亚”（perfidia）——即“永远遵循同样的方案、同样的旋律、同样的经过句和同样的装饰音”。

---

[1] 例如 Op. 4/10 包括一个有几个部分的前奏曲，一个庄板和一个舞曲乐章“加沃特速度”，这是完全无法用于舞蹈的。

而相反的特征“怪诞”（stravaganza）从来都不属于科雷里：正是这种约束力，和他不愿把创新和惊奇强加给听众的意愿，使他成了同时代人的榜样。“科雷里的所有各种和声、转调和旋律，可能都可以被放进一个很窄的音域（compass）中，”❶ 这使他很容易地成为模仿者的目标，不论是公开还是秘密的模仿。各种“科雷里派”的活动会在以下各章中起到很大作用，但拉文斯克罗夫特（Ravenscroft）的作品因其盛衰不定的命运和模仿水平而值得在这里提一提。尽管拉文斯克罗夫特所有十二首奏鸣曲都于 1695 年在罗马发表（他很可能在那儿做过科雷里的学生），而其中两首后来被认为是卡尔达拉（Caldara）所作，另有九首在巴黎又作为科雷里的 Op.7 出版。作为什么是理想的科雷里派的例证，人们会把它们和一个伦敦药剂师詹姆斯·希拉德（James〔又名 Giacomo〕Sherard）的三重奏和威廉·考贝特（William Corbett，他一方面从事音乐，另一方面在特务机关供职）为两支木笛和通奏低音所作的出色的三重奏相提并论——这些是“科雷里工厂”在英国的“分号”。希拉德既是一位植物学家又是一位化学家，他为自己对“意

---

❶ 伯尼，同前引文。

大利音乐”的模仿进行了很有魅力的辩护。他承认他的作品与原作有所不同“就像它们的果实彼此不同一样，如同我们是从它们的树干上长出来的”，他请求我们“允许土壤、气候的差别，对种植者的勤劳不要求全责备”。和拉文斯克罗夫特和考贝特一样，希拉德发现真正科雷里式柔板的平衡感最难获得，尽管它们长串的延留音很明显是可供模仿的首要特征；赋格主题往往比科雷里精彩的简洁主题要长，其叙述相应地啰嗦一些。拉文斯克罗夫特为了使收束更具有决定性，还过分使用了回声效果。

在意大利相当于查尔斯·伯尼的唐·安东尼奥·艾克西米诺（Dom Antonio Eximeno）向后来的作曲家介绍了科雷里作品的四个特征——“丰富多变的美丽的、精心加工的（赋格）主题，严格遵守和声规律，低音的稳定性（以及）适合演奏者进行手的练习。”在科雷里之前和之后都可能有关于这些品质中任何一项更“独创”的例子，但没有一个作曲家像科雷里这样把这四点如此巧妙而频繁地结合在一起。要说科雷里的独创性正在于他毫无独创就太夸大事实了，但的确只有一个人获得了特权在行进过程中停留，考察被征服的区域，挑选并开放被兼并的地区。商业音乐的压力对润饰、加工程度有一

定的限制（像现在一样）；在十八世纪初意大利受协奏曲感染的气氛中，管弦乐更大胆的音阶和小提琴手法上对炫技因素越来越多的强调，促使奏鸣曲在它成熟之际继续向前发展。

科雷里的作品是对完美而非对进步的要求。在他同时代作曲家的作品中不那么完美的倾向已约略出现，它们成了进一步探索的催化剂。例如马扎费拉塔（Mazzaferrata）在他1674年的十二首三重奏中展现了四乐章作品，其和声进行较慢，而对位也不那么认真，这成了晚期巴洛克风格的标志。巴萨尼Op.5（1683年及三次再版）的扩展装饰音手法，试图找到一种能维持听众兴趣的乐句长度，这只有在与1700年以后出现的扩展音域和半音体系（chromaticism）相结合的情况下才能做到，对不断重复十六分音的小提琴来说，快板往往只标明了节拍。

科雷里是最后使用精练的"密集"（intensive）风格的作曲家，他是没有出路的；而"扩展"（extensive）风格意味着在完美的组合中至少加入一个新的成分。要从科雷里的大厦上去掉什么是不可能的，但技巧能手可以给它再加一层。

是维瓦尔迪三重奏中所充满的协奏曲式的信心，把它们和其他竞争者的作品分开来——阿尔比诺尼（Albinoni）和达拉巴可（dall'Abaco）除外。维瓦尔迪揭示了巴洛克式创作的原始材料是从声音洪亮的协奏曲而不是从奏鸣曲中吸取力量的；这些材料包括模进、琶音装饰、持续音、重复的节奏单位。用约翰·豪金斯的试验可以发现，今天“没学问”的人比“有学问”的人更热心地宣传它们。但维瓦尔迪的风格并不是高贵而优雅的，相反地，它把能量和大胆融入了传统的奏鸣曲，他对小型形式的处理比对许多未发表的协奏曲的处理更为复杂。他集中使用协奏曲手法而不用独奏/全奏（solo/tutti）的对比，这样就在三重奏规模不过分膨胀的情况下扩展了音乐语汇。

维瓦尔迪1705年第一次发表的作品是一套十二首的三重奏，1716年又有另外两首奏鸣曲作为Op.5的一部分出现。这些作品的配器以及他绝大多数未发表的奏鸣曲的配器都是两把小提琴和通奏低音；两支长笛，两支双簧管，小提琴和大提琴，长笛和小提琴，木笛和巴

松管组成了其他配器（RV80～86）[1]。两首为鲁特琴、小提琴和通奏低音所写的“三重奏”是不合常规的（RV82和85），因为鲁特琴和小提琴都从头到尾演奏同一声部。作为对洪亮音响效果的尝试，它们可以用来代表维瓦尔迪最强烈的兴趣之一，但更可能的情况是两个上声部是可以相互替换的。

在Op.1三重奏中的织体试验产生了一些与协奏曲风格有关的效果，而在科雷里的作品中丝毫找不出它们的对应物。谱例16a是典型的维瓦尔迪式的“背叛”；织体及和声随其自然，而小提琴的基本特点得到了表现——这是按协奏曲思路考虑问题的人的标志。即使在看似更接近于科雷里模式的布局上（如谱例16b），也会通过第一小提琴的跨弦大跳加上一些协奏曲因素以否定漫步低音的安详、宁静。

---

[1] 由来已久的维瓦尔迪作品编号上的混乱问题，已由彼得·雷奥姆（Peter Ryom）的目录解决了（RV）。

谱例 16

维瓦尔迪(Op.1/7)

(a)

Largo

Vln. 1

Vln. 2

Vlc. & Organ

6

6

6
4

5
3♮

(b) Andante

这种在乐器组合中追求张力的做法在很多舞曲乐章中引起上声部和下声部的分离。奏鸣曲第二号的库朗特舞曲是两把小提琴之间的对话，得到来自低音部的基本支持，奏鸣曲第八号的“庄板”（Grave）的推动力，来自通奏低音的附点节奏（与 Op.3 和 Op.4 协奏曲的全奏段落很相似），而小提琴在通奏低音上方讨论的是完全不同的主题。这一张力组合中的联合动因不是科雷里所使用的主题，而是和声。实际上只有一首奏鸣曲（第十二号）是在夏康低音上创作的（福利亚舞曲），但在

其他奏鸣曲中频繁使用的一系列可预见的、疏松排列的和声给人熟悉的感觉，这代替了主题的统一。（奏鸣曲第一号的幻想曲中的和声模进与帕格尼尼〔Paganini〕最后一首为独奏小提琴而作的随想曲有一种若即若离的接近——后者是许多变奏曲的基础。）这种解决方式的惟一缺点是它不恰当地强调了收束和收束模式。在协奏曲中这被全奏开场所掩盖了，但在奏鸣曲中韦瓦尔迪又回到较弱的回声效果手法和在达到终止和声后仍继续小提琴装饰音的技巧上来（例如奏鸣曲第八号、吉格舞曲，或奏鸣曲第九号的库朗特舞曲）。

乐器组合的张力最终是由奏鸣曲中不断增加的独奏协奏曲（solo-concerto）因素分解的，这在 Op.1 套曲的第二部分是最明显的，在这里，第一小提琴的主导地位和第二小提琴与低音共同作为伴奏的从属地位，标志了洛可可式两极分化的开始，它更偏重旋律而不是平等声部之间的相互作用。
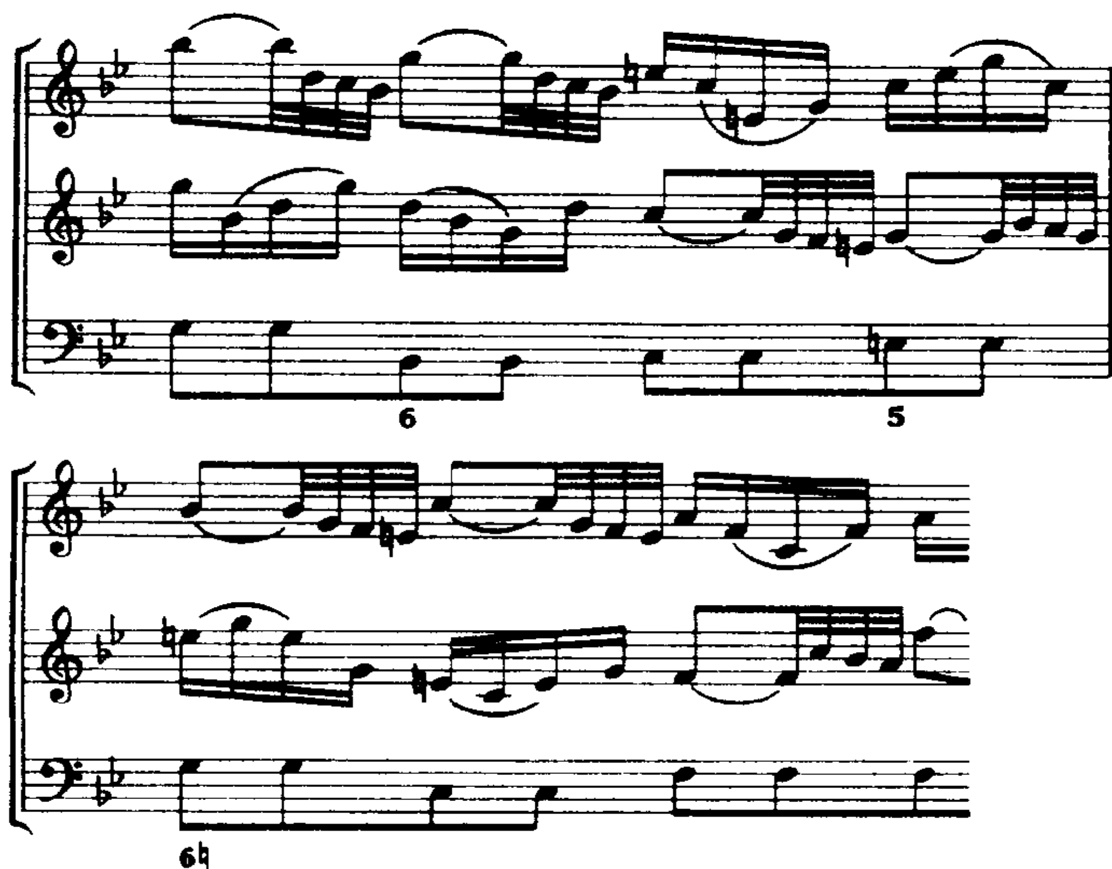
维瓦尔迪的三重奏鸣曲小心地避免着手法的赋格可能性(正如他的协奏曲一样)，而我们在莱格伦齐作品中注意到的创造有个性、有活力的主题的技巧似乎传到了阿尔比诺尼手里，他把自己描述为“业余小提琴手”。巴赫借鉴阿尔比诺尼 Op.1 三重奏鸣曲的赋格主题（见第

104 页)是对它足够的褒奖,但在后来发表的作品中阿尔比诺尼对极端事物的兴趣导致了 Op.8 这样的对位试验,这里每个赋格中,三个声部中的两个都使用了严格的卡农。与技巧上奔放的想像力相抗衡的是他的慢乐章更坦率表达感情的风格,这里极度的痛苦混杂于小提琴声部联合后获得的绝对洪亮的音响效果中,代替了科雷里的克制。Op.1/10 盲目模仿科雷里的开场和 Op.8/4 的和声织体(可能与《第六号勃兰登堡协奏曲》有密切关系?)——谱例 17 之间相隔似乎远远不只十年的距离。

谱例 17

阿尔比诺尼(OP. 8/4)

Vln. 1
Vln. 2
B.C.
6



专注于合奏的洪亮音响也是维瓦尔迪思想的一个特征，这自然在协奏曲创作中更容易得以体现，但阿尔比诺尼强烈的抒情风格和他用休止打破旋律线的歌剧式手法，在他的独奏奏鸣曲中效果更强些。

真正的三重奏布局对不太“激进”的作曲家来说是理想的领域。例如卡尔达拉 Op.1 中的密集模仿，或邦波蒂（Bonporti）四个三重奏套曲中绵长的旋律线（通常用于第一小提琴），丝毫没有对乐章的正常分段和乐

章布局造成压力，但几乎没有向我们展示这一手法的创新之处。一种新的亲密柔和的特征，几乎作为这两个极端的副产品开始和三重奏鸣曲结合在一起，这一点我们不论在完全的协奏曲中，还是在炫技的独奏奏鸣曲中都没有看到过。例如塔尔蒂尼（Tartini）的三重奏和他

谱例 18

塔尔蒂尼（OP. 3/2）

更广为人知的独奏奏鸣曲相比，有一种更轻松的味道，这包括把三乐章曲式简化为简单的两个乐章，以及更偏爱于两把小提琴的交替使用而不是用单独一把以双音方式演奏的小提琴（见谱例 18）。

继科雷里之后，意大利最规范的小提琴教师塔尔蒂尼也是现代弦乐演奏者关于演出实践信息的最好来源。他详细的《论装饰音》（Traité des agrémens，直到最近只知道有法文译本）和一封向一位年轻女士提出有关小提琴基础技巧建议的令人愉快的书信形成了对比（由伯尼博士译成英文）[1]：

> 你在任何情况下和运用弓子任何部分时，都应该是完美的大师，无论是运用弓子的中部还是两端……。当你在这方面成为完美的大师时，提高对你来说就不难了；从最柔和的声音开始，将音量增至最大程度，然后减到你开始时的那么柔和，而所有这些都在一次运弓之内。

---

[1] 一封塔尔蒂尼先生致玛德林·隆巴蒂尼（Maddalene Lombardini）女士的书信……作为小提琴演奏者的重要教材发表（伦敦，1771）。

塔尔蒂尼关于小提琴演奏的观点给意大利手法加上了北方华丽风格（galant）的色彩，而他的记谱可以和这一感性时期法国和德国风格音乐的复杂手法相媲美。但与他所宣传的热情的表达方式和流畅的旋律线伴随而来的是对意大利三重奏鸣曲的传统紧张感的否定，这种演奏风格不像五十多年前科雷里的作品的流传那样容易地跨越边境线。这种风格推翻了固有的形式。甚至塔尔蒂尼给他在帕度亚的小提琴学院所起的名称“国际学校”也宣布了他是在创造一种国际性演奏者的音乐语汇，以取代科雷里所体现的地方性作曲家风格。

但正如我们将要看到的，正是科雷里模式在欧洲各地的发展标志了三重奏鸣曲在它故乡以外地区的真正胜利。人们不断地需要“意大利风味”（spice of Italy）。



德国和奥地利

现代人对一种艺术形式的极致的追求——相当于审美上的“巨大成功”策略——在三重奏鸣曲领域中产生了一些令人好奇的反常现象。那些巴洛克成熟时期最伟大的人物——巴赫、亨德尔、斯卡拉蒂（Scarlatti）、维瓦尔迪，他们的作品都极畅销——似乎对当时最流行的室内乐形式毫无反应。于是，因为关注“流行性”的独特逻辑转换，我们（公众）就或多或少地忽视了三重奏鸣曲在意大利以外地区的存在。

毕竟巴赫只写过五首（我们会忘记管风琴三重奏），而其中三首并不可靠。亨德尔作品全集中奏鸣曲只占很少几页，而且他的三重奏中至少有一半可能是由他的出版商用其他作品中的材料改编而成的。斯卡拉蒂从未触及过这种形式；维瓦尔迪惟一出版的套曲还不是他最优秀的作品，《福利亚舞曲》（La Folia）是惟一我们能承认的作品，普及性测验结果几乎为

零。即使在较低层次上，谁知道珀塞尔创作的除“黄金奏鸣曲”以外的三重奏鸣曲，谁又知道泰勒曼（Telemann）创作的不包含木笛的三重奏鸣曲呢？甚至统计也无法改善其情况；下面就是三重奏鸣曲在全部作品中所占的百分比（甚至把《马太受难曲》〔St Matthew Passion〕或《弥赛亚》〔Messiah〕都算作一部作品），这是一个很惨淡的结果：

巴赫	0.7%
亨德尔	1.7%
斯卡拉蒂	0.0%
维瓦尔迪	3.6%
珀塞尔	2.6%

而三重奏鸣曲在科雷里作品中所占的百分比是66%（在他生前全部出版），在卡扎蒂作品中占44%，在维塔利作品中占86%，三重奏几乎完全成了“最著名的意大利大师”的专利。

威尼斯和罗马出版商在把这一风格传播到意大利以外地区的过程中做出了很大贡献，而维也纳作为最近的外国中心，几乎在十七世纪早期已经感到了意大利作曲

家和演奏家掀起的第一次浪潮的影响。三十年战争的削弱作用鼓励了低成本音乐活动的发展，南部德国三重奏写作的突然繁荣甚至可能与哈布斯堡国库情况有直接关系。

我们关于三重奏鸣曲在意大利以外地区情况的最好的早期资料是一位斯特拉斯堡教区牧师弗朗索瓦·罗斯特（François Rost）收集的一套三本分谱手稿（后被布罗萨德得到，参见第 174 页），手稿的内容用布罗萨德的话说，“包括走红于上个世纪中期，即从大约 1640 ~ 1688 年间最著名的作曲家创作的至少一百五十一首奏鸣曲、阿勒芒德舞曲、幻想曲和其他作品，非常奇妙”。在一百五十首编了号的作品中，只有二十七首的配器中没用两把小提琴和通奏低音——分谱本上标着“管风琴”。很多作品没有署名，但所提到的意大利作曲家有瓦伦蒂尼、伯尔塔利（两位都在维也纳宫廷供职）、尼克拉（Nicholai）、卡扎蒂和维塔利。阿尔卑斯山外作曲家中施梅尔策（Schmelzer）的作品数量最多，有十五首奏鸣曲（这与其贵族身分相称），然后是科尔（Kerll）、罗森缪勒和克莱莫·海因里希·阿贝尔（Clamor Heinrich Abel）。阿贝尔被誉为十八世纪低音维奥尔琴（gamba）技巧之父。这本专集展示了创新的、对当时来说很现

代的作品相当完整的横切面，反驳了现代观念对专集的轻视。专集未收录那些偏爱独奏或协奏曲形式而忽视三重奏鸣曲的作曲家的作品（比伯〔Biber〕❶、穆法特、斯特伦克〔Strunck〕），三重奏配器组合不合罗斯特口味的一些作曲家的作品（例如库内尔〔Kühnel〕为两把低音维奥尔琴所作的作品）和其他离他太远他无法知晓的作曲家的作品（布克斯特胡德）。

在意大利作曲家中，卡扎蒂在其他地方被提到过（第131、140页），瓦伦蒂尼只是在力度标记上比较大胆——他第一个使用了 *p*，*pp* 甚至 *ppp*——而伯尔塔利因为真正掌握了两把小提琴的协奏用法，和非常适合它们的三重奏式嘹亮音响，而作为“小提琴大师”❷ 鹤立鸡群——谱例19。
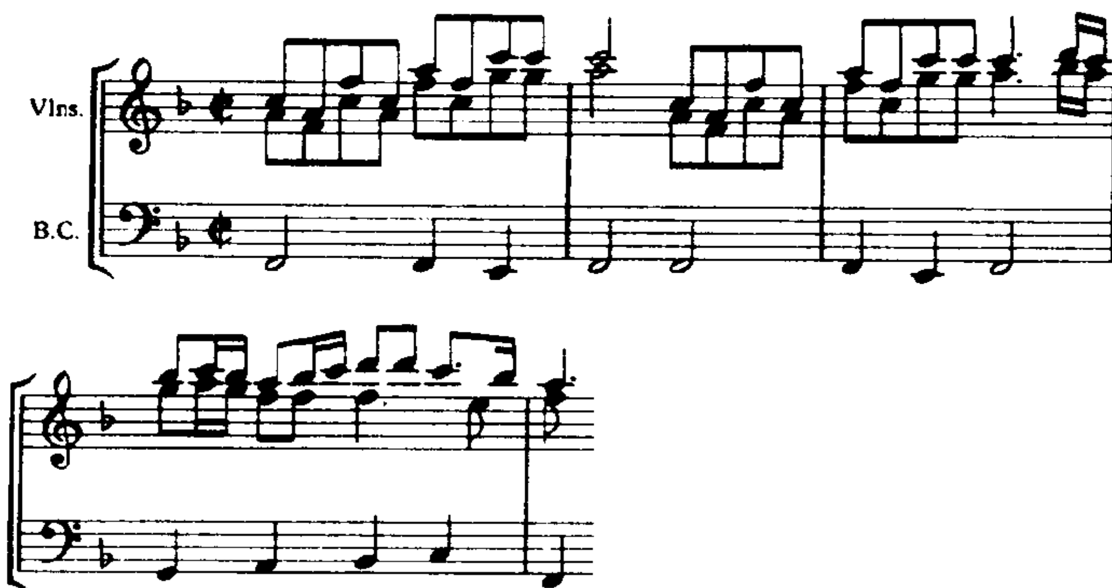
---

❶ 尽管比伯的《如歌的和谐》（Harmonia artificiosa-ariosa，为变格定弦小提琴和通奏所作的七个乐章，约1686年）肯定是值得收入的。

❷ 这是他的同胞伯尔托利（Bertoli）1645年对他的赞誉。

谱例 19

伯尔塔利(《千盾》〔Taussent Gulden〕奏鸣曲)



亚历山德罗·波利埃蒂(Alessandro Poglietti)是一个古怪的技巧大师，后来成了皇家管风琴师，今天人们最记得的是他歌颂战争场景的标题键盘组曲。甚至他为短号、“flauto”(=木笛)、巴松管和管风琴通奏低音所作的奇怪的三重奏鸣曲，也因它的号角花彩效果而过于热烈，短号声部完全可以在自然小号上演奏了。具有讽刺意味的是，波利埃蒂在1683年土耳其人围攻维也纳时被杀死了。

施梅尔策是第一个胜过意大利人获得帝国宫廷乐长职位的德国人，这一半是因为他作为小提琴家的出色技

巧，一半是因为他偏爱适合仪式使用的丰富多变的配器（伯尔塔利具有号角花彩效果的作品也适合这种目的）。他的奏鸣曲作品中几乎有一半是三重奏，不过他偏爱一把小提琴、一把低音维奥尔琴及通奏低音的组合，而不是具有意大利特点的两把小提琴和低音提琴的组合。他的奏鸣曲每一部分的规模较它们的意大利样板有所扩大，其部分原因是为了适应为每种乐器所写的华丽独奏。像谱例20这样的段落明显是来源于小提琴独奏奏鸣曲，低音维奥尔琴几乎丝毫不差的重复，只是对进行起了支持作用。在一些重复手法中反映出意大利风格的影响。例如他的常常使用附点节奏的三度经过句和他明显标出的加速颤音（从较低的音上开始）与蒙特威尔第为短号和小提琴所写的装饰音风格是完全一致的（同时参见布克斯特胡德的作品，第100页谱例22b)。

谱例 20

施梅尔策(第四号奏鸣曲,1672)

尽管我们在大型德国作品中经常发现关于可供选择的配器的建议（例如在佩泽尔〔Pezel〕的《霍拉·德西玛》〔Hora Decima〕中用长号或巴松管代替弦乐低音，以及短号和长号可由小提琴和中提琴代替），但三重奏鸣曲的配器法仍是较谨慎的。只是在晚些时候，在更北部地区德国人对管乐器的偏爱才表现出来，除非我们绝对遵循乔治·穆法特的指导（见第 18 页引言），并把他的协奏曲配器减少到最低程度。他说在演奏他的几首大协奏曲时单独演奏三个主奏部是完全可行的；不过不太清楚他是否真的打算让“能和谐地演奏并控制法国双簧管或肖姆双簧管的乐手”和“好的巴松管演奏者”在没有协奏部乐团伴奏的情况下完成同样的任务，但这不论是在他自己的作品上还是同时代协奏曲上，都是一个值得进行的实验。

罗斯特的专集中也收入了克里格尔（Krieger）的作品，他的出众之处并不在于他的三重奏本身，而在于出版奏鸣曲的单行本这种在当时独特的想法。他很明显吃过带着别人的六首或十二首乐曲组成的套曲四处奔波的苦头，因此建议说在亲王的晚宴上或业余音乐晚会上只需要一首奏鸣曲时，他的安排会减轻人们的负担。他的同时代人库内尔（见第 138 页）在其为两把低音维奥尔

琴所作的出色的三重奏中，提供了一种更有音乐上的灵感的便利方法，它的写法使其中这把或那把维奥尔琴总在演奏适当的低音，从而使得通奏低音成为可以放弃的部分。他独特的配器暗示出他熟悉并可能试图越过法国样板，尽管他避免使用法国复杂的装饰音手法而仅仅使用一个撇号，“它可以诠释成任何业余爱好者认为合适的装饰音”（谱例 21）。

谱例 21

库内尔（第三号奏鸣曲）

当我们的考察移向德国北部时，就会发现在三重奏配器中，至少包括一把低音维奥尔琴的偏好有所增加；这种配器的突出范例是布克斯特胡德的两部三重奏套曲，Op.1 和 Op.2，两者都是在 1696 年当他在吕贝克当圣母玛丽亚教堂管风琴师时发表的❶。尽管路德派教堂在其仪式中从来不需要教堂奏鸣曲，但他把它们称作“适合于教堂演奏及作为宴会音乐”❷ 时，头脑中一定是考虑到这一用途的。甚至在它们最狂热的时刻——两位演奏者肯定都需要具有高水平的技巧——也没有放弃那种特意的感情流露，它让我们联想起德国北部的管风琴音乐。像谱例 22a 的半音这种表现手法很适合受难曲的配曲，在奏鸣曲中被作为重复形式主题来使用。没有迹象表明布克斯特胡德熟悉科雷里的奏鸣曲布局，但他为低音维奥尔琴和小提琴所写的幻想曲和准宣叙调部分暗示出他知道莱格伦齐的教堂奏鸣曲中类似的手法（谱例 22b）。

---

❶ 它们不是他最早发表的作品，所以编号非常奇特。

❷ 参见比伯 1676 年的《为教堂和宫廷而作的奏鸣曲》（Sonatae tam aris quam aulis servientes，“适合祭坛或宫廷”）。

谱例 22

(a) 布克斯特胡德（Op.1/3）

Largo

Vln.

Vla. da gamba

B.C.

6 6 6♯ 6♯ 6♯ ♮ ♯ ♮ 6 ♯ 6 3

7 6 7 ♯ ♯ 6♯ 5♭ ♯ ♮ ♯ ♮ 4 2♯ 6♯ ♮

4♯ 2 6 6 ♯ 6 6 6♭ ♭ 6 3 ♯ 4 2 6 5
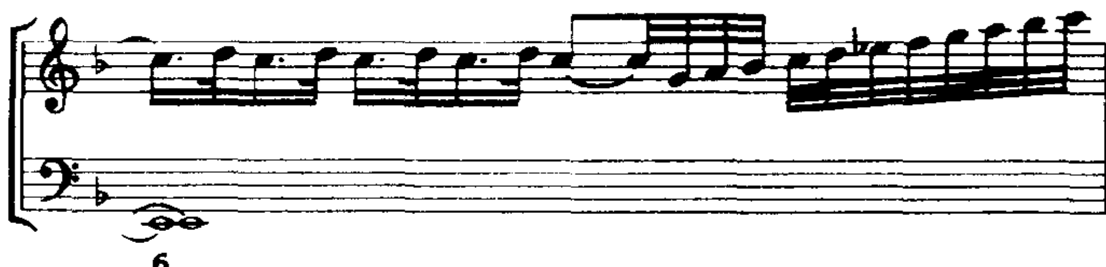
(b) 布克斯特胡德（Op.2/3）

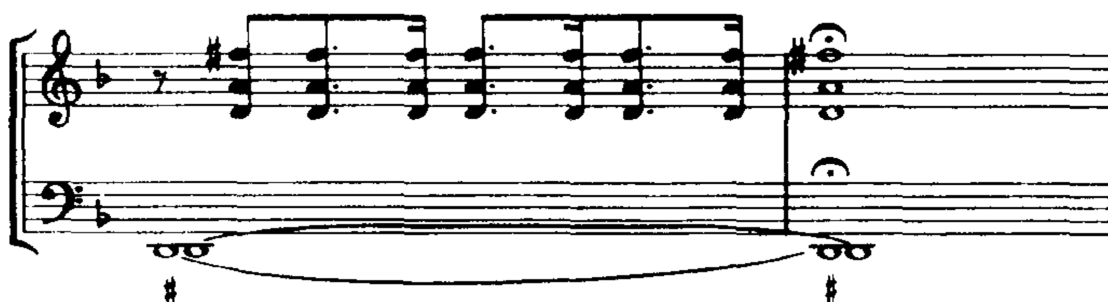
Lento
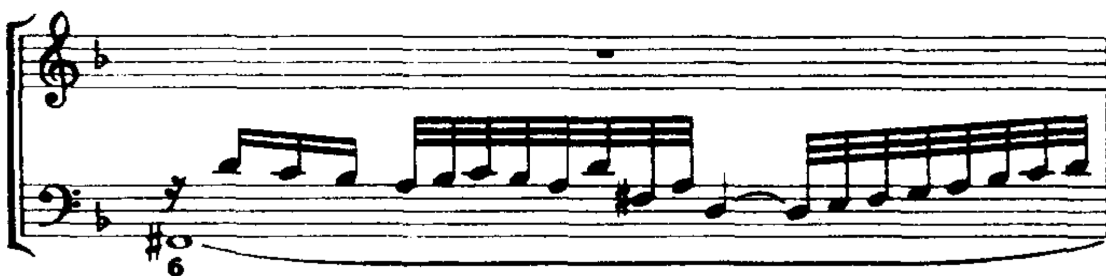
Violin
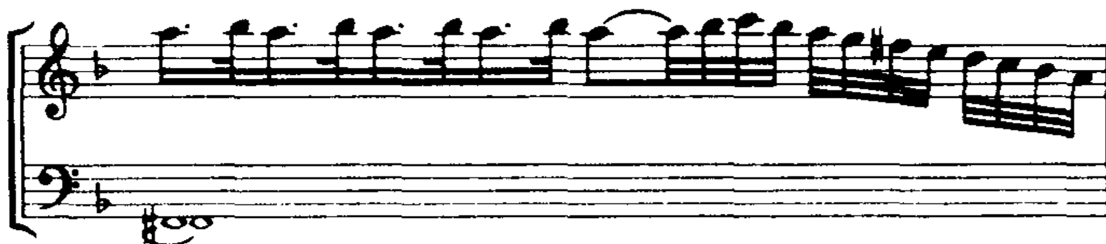
Viola da gamba B.C.
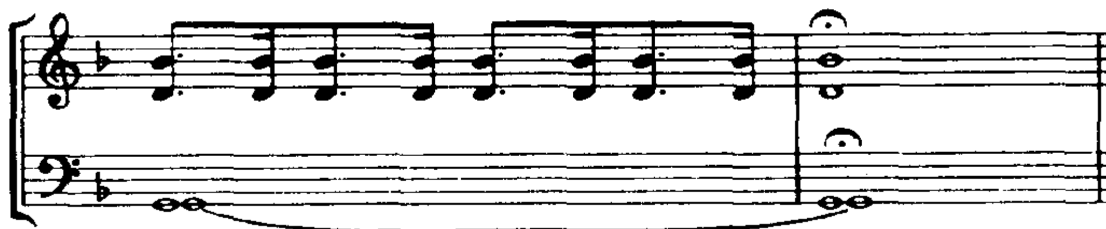
7 6


6




6





在由南至北穿越这个国家以后，由于汉堡的约翰·赖因肯的《霍特斯·穆兹克斯奏鸣曲》（Hortus Musi-cus Sonatas，约 1688），我们第一次接触到了巴赫。巴赫对这一套曲中部分乐章的自由键盘改编没能使它们长久流传，即使在采用维瓦尔迪的改编曲时，这些作品的原作也显得比巴赫的改编曲更吸引人、更轻松一些。巴赫的兴趣一定是被赖因肯奏鸣曲为意大利式装饰音所提供的余地（不完全合适）和奏鸣曲与舞曲套曲的组合（或像他在他的独奏小提琴音乐中所称呼的奏鸣曲和古组曲〔partita〕）所引起的。赖因肯通过建立各乐章开场的主题之间的相互关系来加强这一大规模作品的统一感，而巴赫在他的键盘改编曲中把三首不同奏鸣曲组合起来时却忽略了这一因素（BWV965 和 966）。这里没能证明巴赫加入的扩展插段〔episode〕如何扩充、改进了赖因肯的赋格创意，但并列的两个版本的 a 小调开场表明了装饰音的增加情况。它也附带地引出了关于演奏的问题，即对巴赫版本合适的速度对赖因肯版本是否会太慢。

谱例 23

6 6 ♭

7 6

除了这些作品，还有些证据表明巴赫熟悉以“正常方式”配器的三重奏鸣曲套曲。科雷里的 Op.3 提供了两个可以扩展的乐章，即 BWV579（Op.3/4 的 b 小调管风琴赋格曲）和《平均律钢琴曲集》第一集 A 大调赋格（与 Op.3/12 有关）。阿尔比诺尼的 Op.1 也被用于同样的目的，而且似乎被挖掘出来给巴赫的学生当作赋格主题使用，假如 BWV951 的两个版本是课堂练习和大师的修改的话。但赋格乐章是最不被借鉴的三重奏风格形式。有趣的是，施梅尔策把一首无名氏改编的库普兰（Couperin）的《皇帝》（L'Impériale）中的回旋曲列为 BWV587，尽管它与关于巴赫卡农的讨论只有很肤浅的关系；甚至把它的标题改为“咏叹调”（Aria）也表现出德国人对法国音乐中意大利化特点的偏爱❶。也请注意它的流畅效果，这被认为是使用踏板而达到的——这是把真正的三重奏创作方法用在管风琴上所获得的主要成就：

---

❶ 意大利倾向似乎曾对一位贵妇人具有实在的威胁，她在《马太受难曲》的一次早期演出上宣称：“上帝帮助我们，我的孩子！这就像在听一部喜歌剧（comic opera）”（吉尔伯〔Gerber〕1732 年报导）。

谱例 24

库普兰（改编?）

Manual I

Manual II

Pedal

巴赫的六首“管风琴”三重奏鸣曲，是他个人的改编实验和德国人对踏板技巧的精通，以及他本人教学需要的合理结果。

标题“a2 Clav. e Pedal”可以包括踏板古钢琴(pedal clavichord)和管风琴，两者都适合威廉·弗里德曼·巴赫（Wilhelm Friedemann Bach）的学习，这部套曲可能是在 1727～1729 年间为他编辑的。六首中只有最后一首似乎是特别为这一目的创作的，前五首全部或部分是对巴赫早期作品，主要是管风琴作品的改编。奏鸣曲第四号的开始乐章来自《清唱剧 76 号》第二部分的

古序曲（sinfonia），它的配器是抒情双簧管（oboed'amore）、低音维奥尔琴和通奏低音，对比很强烈，在活板前有一个柔板引子；其他奏鸣曲都没有打破快—慢—快的模式。第三首的慢乐章（整个套曲中最华丽的乐章）又是三重协奏曲（BWV1044）的慢乐章，其中补充一个拨奏（pizzicato）声部使它成为四重奏形式，匡茨（Quantz）认为这是对一个作曲家真正的考验❶。莫扎特对同一乐章为小提琴、中提琴和大提琴进行的改编（K404a）再次强调了巴赫对各声部等距离布局的爱好，这种爱好超出了高音—高音—低音（SSB）的意大利式配器所允许的程度。所有这些三重奏上声部经常降到低于小提琴最低的 G 音，而在很多情况下，低音部旋律的宽广音域对大提琴和低音维奥尔琴都是不合适的。莫扎特选择的乐章非常恰当。

在三重奏中，巴赫偏爱"正常"配器无法提供的上声部之间的音乐对比❷，以及当乐章进行起来时令管乐

---

❶ 参见为同样三件高音乐器组合所写的《第五号勃兰登堡协奏曲》（那部套曲中最华丽〔galant〕的例子）及《第六号协奏曲》，它表现出作为三重奏鸣曲改编曲的所有特征。

❷ 参见他关于音栓选配法的说明和上面提到的古序曲本来的配器。

手或弦乐手大吃苦头的连续的嘹亮音响和相互作用。例如在《降 E 大调奏鸣曲》开场快板的两个上声部中，实际上没有任何休止。如果没有在管风琴上能获得的对比音栓选配法的额外音响规模，很多模进经过句和连接段落就会失去效果。

在满足了教堂和键盘的双重要求以后，巴赫经历了一个短暂的热衷于管弦乐的时期，而后他转而利用三重奏形式来扩展键盘的潜力，使之成为必要乐器，同时也直接为出色的演奏者创作——腓特烈大帝就是他们当中最出色的一位。

在皇家下令创作之前就出现了一系列其他为键盘创作的三重奏❶。三首以低音维奥尔琴为特点的乐曲（BWV1027～1029）和六首有小提琴和必要（obbli-gato）键盘的乐曲（BWV1014～1019）都提出了配器的问题。两个关于小提琴奏鸣曲的资料都把它们描述为“大键琴

---

❶ 为两把小提琴而作的装饰精致但和声并不令人激动的《C 大调三重奏鸣曲》（BWV1037，但现在被断定为他的学生戈尔德堡〔Goldberg〕的作品），表明了自十八世纪二十年代以来越来越轻松地使用于室内乐的“古代风格二二拍子”（allabreve stile antico），在莫扎特早期和亨德尔的弦乐四重奏的赋格终乐章中，仍可以看到这种用法。

协奏风格和有低音维奥尔琴伴奏的小提琴独奏……”，其配器在大键琴由数字低音（figured bass）所组成的乐段时显得很实用，但有低音维奥尔琴参加演奏时，例如《A 大调奏鸣曲》的第二、第三乐章就需要很小心地进行改编。因为 BWV1016（E 大调）的开场乐章的布局似乎是为踏板大键琴安排的（很明显，它是某首类似于《清唱剧 12 号》的开场乐章的管弦乐古序曲的改编），关于低音维奥尔琴的建议可能是准备在没有踏板乐器的情况下应用的。无论如何，这种乐章形式都大大超出了三重奏鸣曲创作的概念。

在低音维奥尔琴奏鸣曲中，键盘低音往往高于弦乐旋律，关于增加一把倍低音维奥尔琴（violone，音高为 16′），把真正的低音声部降低一个八度的建议就是因为这种交叉。从来没有低音乐器演奏者对这一任务特别感兴趣，而更有可能的是耳朵指望听到（事实也的确是）低音维奥尔琴，就好像它比谱子上写的要高一个八度（就像大多数木笛声部听起来比它们实际演奏的低一个八度一样）。

三首低音维奥尔琴奏鸣曲的第一首《G 大调奏鸣曲》也提出了承袭和顺序的问题。存在着另一个完整的版本，配器是两支长笛和通奏低音（BWV1039），最后

一个乐章还有一个配器为管风琴的简化版本（BWV1027a）。长笛和低音维奥尔琴版本之间的细微差别似乎说明长笛版本较早出现。例如谱例25b就不太可能经过改编变成谱例25a。而另一方面，很多分句（phrasing）上的改编尽管在我们看来反复无常，但似乎不像今天这样要求各声部间的整齐划一（如同原先键盘赋格的指法实际上是鼓励主题分句的变化一样）。

其他两首低音维奥尔琴奏鸣曲也是作为键盘和小提琴作品，属于一种更加协奏化的模式。其中较少真正的三重奏因素，而更多地展现了独奏（如《D大调低音维奥尔琴奏鸣曲》结尾处两段华彩乐段式的独奏），有几个乐章中大键琴声部总量只比精致的通奏低音伴奏稍多一点（如《c小调小提琴奏鸣曲》中的“怜悯你”〔Erbame dich〕广板）。第五号奏鸣曲柔板的第二个版本，把琶音伴奏从十六分音符改成了三十二分音符，对第六号小提琴奏鸣曲进行的一系列改编都加强了键盘的作用——最终有一个乐章被附上了“大键琴独奏”的标题。有趣的是，巴赫最终删去的乐章是《清唱剧120号》中咏叹调《幸运与赐福》（Heil und Segen）的改编曲，未作任何修改，大键琴的右手如同女高音独唱。

有三首奇特的奏鸣曲，彼此都有联系而且对J. S.

谱例 25

巴赫

(a)

Allegro ma non presto

Fl. 2

Fl. 1

B.C.

7 6 5

(b)

Allegro ma non tanto

Vla. da gamba

Harpsichord

7 6 6
5 4 5

6 5 7 6 6 6 5 5 6
5 4
2

tr

tr

tr

7 7♮ 9 5

tr

6
5

6
5

7
9

6
8

6

巴赫来说都有着奇妙的“魅力”，它们说明了改编的几个步骤。BWV1038（G大调）的配器是长笛、小提琴和通奏低音；在BWV1022中（首次发表于1936年），同样的音乐被移为F大调，其配器改成了必要大键琴和变格定弦小提琴（在此例中，要调低一个全音）——调性的变化是很吸引人的，尽管巴赫在其他场合没有使用过这种手法。这种奇怪之处和其他“现代主义”（modernisms）倾向暗示出这些三重奏可能来自巴赫家族其他成员在1730年左右的作品（C. P. E. 巴赫?），尽管它的低音声部的出处是无可争辩的。这选自一首最近发现的为小提琴和通奏低音而作的奏鸣曲，也是G大调的，肯定是J. S. 巴赫所作（BWV1021），但附加的上声部有很大不同。正是这类情况下会使我们想起巴赫的同时代人对他的成就的描述：

> 谁要是想真正了解什么是精妙的通奏低音和很好的伴奏，只需费神听听我们这里的乐长巴赫的音乐，他给每段独奏配以通奏低音，以至于人们觉得这是一首合奏（*concerted*）音乐，而且好像他右手演奏的旋律是事先写好的。我可以对此进行生动的

描述，因为我亲耳聆听过❶。

无论这些三重奏版本与 J. S. 巴赫的联系如何（它们可能是一个教学练习的结果），两个 G 大调版本之间的比较说明了有灵感的伴奏者的潜力（谱例 26）。

巴赫对腓特烈大帝在波茨坦的宫廷——他的儿子卡尔·菲利普·埃马纽埃尔（Carl Philipp Emanuel）在那里作伴奏师——的第二次访问，使他创作了《音乐的奉献》（Musicalisches Opfer），并将其匆忙地印刷、发送，以期受到皇家青睐，但这并未实现。这部由十首卡农、两首利切卡尔（ricercare）和一首三重奏鸣曲组成的伟大套曲是根据国王所提示的一个主题所创作的，其献辞的日期只比这次访问晚两个月——即 1747 年 7 月 7 日❷。两首重奏作品的配器无疑都考虑到了腓特烈的长笛演奏：告别的“无终卡农”（Canon Perpetuus）和三重奏鸣曲是巴赫创作的最大的三重奏，两者都是为长

---

❶ 劳伦兹·米兹勒（Lorenz Mitzler），1738 年 4 月（引自《巴赫读本》〔The Bach Reader〕，由大卫〔David〕和门德尔〔Mendel〕编辑）。

❷ 7 月 7 日中的两个七，一定使喜爱占卜的巴赫感到赏心悦目！

谱例 26

巴赫

Adagio

Vla.

B.C.

Largo

Fl.

Vln.

B.C.

3 6 9 4 6
5 5 2 5

5 6 6
5 5

9 6 5 6 7 3 2 3 4
4 3 8 7 8 2
5 4 5

4 3

笛、小提琴和通奏低音所作的[1]。H. T. 大卫（H. T. David）对《音乐的奉献》的分析[2]，说明整个作品的对称结构要求在该中心奏鸣曲中有两个互补的赋格。巴赫的结构使这些精致的杰作保持了平衡，其中国王的主题在第一首中作为定旋律（cantus firmus）出现，在第二首中作为实际的赋格主题出现，它被演绎为吉格舞曲节奏，其中两个慢乐章是最现代的“感情”（empfindsam）风格。广板持续的旋律上的兴趣产生于华丽风格的基本手法——短小的、叹息的乐句、下行的倚音、不完全的琶音音型法——全都结合在一个轻轻律动的低音上面。在行板中有更多即兴装饰（fioratura），和匡茨在他的长笛方法中介绍的极其微妙的感情表达。尽管巴赫的作品中没有其他什么东西可与这种风格相媲美（可能除了《马太受难曲》中的咏叹调《来自于爱》〔AusLiebe〕，它也是为必要长笛而作的），但巴赫把新旧音乐结合在一起的奇特技巧使他脱离了他的国家和时代。

---

[1] 这首三重奏经过释谱的通奏低音部分被断定为巴赫的学生基恩贝尔格（Kirnberger）所作（本是载于某些现代版本），它推翻了很多关于十八世纪中期大键琴（或者它可能是钢琴？）伴奏风格和布局的理论。

[2] 希尔默有限公司（纽约，1945）。

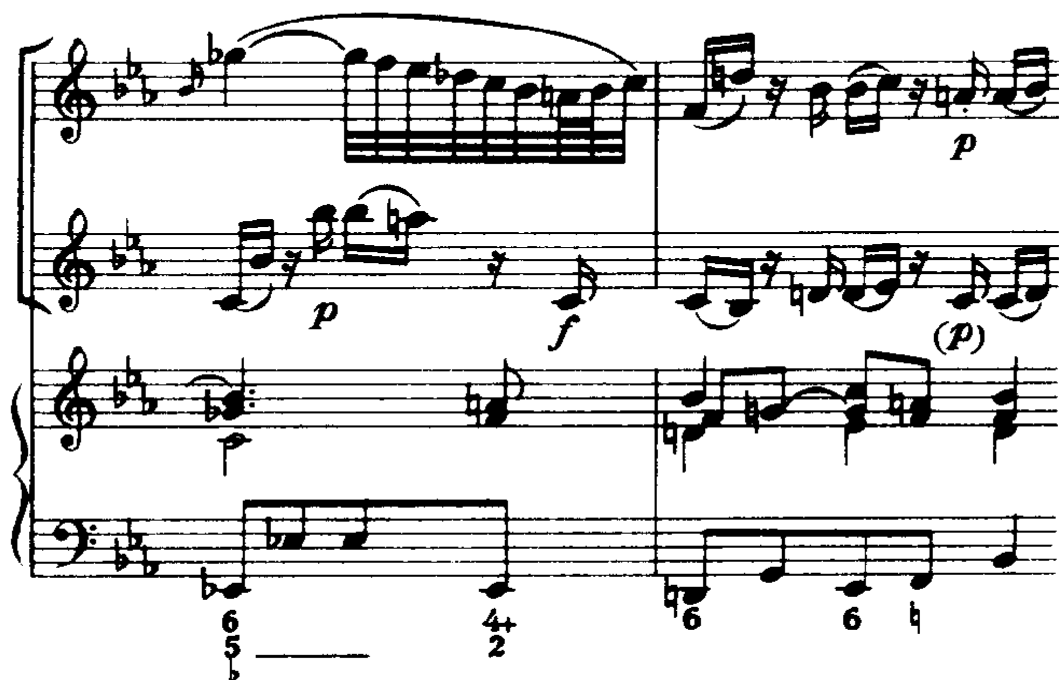
谱例 27

巴赫(《音乐的奉献》三重奏鸣曲，第三乐章)由基恩尔格释谱〔?〕

Fl.

Vln.

B.C.
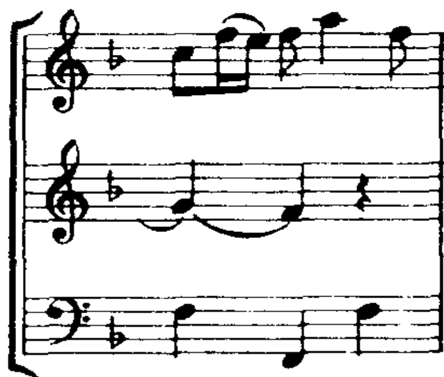


没有得到皇家的偏爱至少意味着不受皇家的限制。卡尔·菲利普因为他的音乐不受腓特烈赏识而非常苦恼，但国王对匡茨一切音乐作品出版的专有禁令更使他大吃苦头。他在世时只有他的长笛吹奏法（见第 190 页）向国外传播了他的名声。再向西看，萨克森有一个占有欲像普鲁士国王一样强的“艺术保护者”（protecteur des Muses）国王弗里德里希·奥古斯特（Friedrich Au-gust），我们必须把扬·迪斯马斯·泽伦卡（Jan Dismas Zelenka）被人遗忘完全归罪于这位国王。只是由于最近出现了他的一些教堂音乐和管弦乐作品，我们才开始认真看待他同代人所提出的“他的键盘音乐（现已全部佚失）和巴

赫的一样伟大”这一观点。一部由六首“为两支双簧管、巴松管和两个必要低音所作的奏鸣曲”组成的套曲加强了最近把泽伦卡作为一个重要作曲家的重新认识。这些奏鸣曲布局极其整齐（有超出二十五小节的赋格主题），两支双簧管要求有很高技巧，巴松管被从通奏低音中解放出来（“两个低音声部”包括分部的低音），在每个终乐章中都有着他本民族波希米亚民间音乐的愉快色彩，它们拓宽了我们观察德国曲目的视野，突出了这个民族在使用木管乐器上的技巧。

谱例 28

泽伦卡（第一号奏鸣曲）



从这一时期起，变化多端的配器成了德国北部作曲家的一个标志。据沙依布（Scheibe）说，“一个人有时会单独使用长笛、双簧管、小提琴或鲁特琴；或两类乐器，如一支长笛和一把小提琴，或一支双簧管和一支巴松管；或者也可以为其他乐器创作，根据自己的意愿把它们组合在一起。”斯托尔泽尔（Stöltzel，《你是否在我身旁》〔Bist du bei mir〕的作曲者，巴赫把它抄在《安娜·玛达列娜〔Anna Magdalena〕曲集》中）建议在高声部明确地选择小提琴/长笛/双簧管，在低声部选择巴松管/大提琴，但格劳普纳（Graupner）和法施（Fasch）却爱选择抒情双簧管、“狩猎号角”（cornu du chasse）、抒情维奥尔琴（viola d'amore）、沙律莫管（chalumeau）甚至小号这些富有异国情调的乐器。此时其他民族对管乐器持着绝对厌恶的态度（除了绅士所喜爱的长笛）；阿维森（Avison）像伯尼一样警告英国有可能使用它们

的人：

> 管乐器在音质上、音的进行上与弦乐器都有很大差别，它们的音高有的会升高而有的会降低，因而会产生无法弥补的不和谐，因此不宜连续使用过长时间，而且只能用于特别为它们改编的作品[1]。

但是，市场需求——此时出版商的队伍扩大了——注定要求有最大限度的灵活性，只有最注重实效的作曲家才会获得最大的成功。泰勒曼这位当时最“超前”（modern）的人士在获得成功的同时并没有牺牲他的理想：“谁想一生有保障，就必须在圈子里站稳脚跟。”他创作的音乐令演奏者感到愉快，这种技巧很让人羡慕；他可以调合最通俗的味道和最精细的色彩；他比巴赫更轻松地把握新鲜的洛可可风格（尽管较肤浅）：记者、出版商、语言学家、律师——事实上他能投合所有人的口味（他甚至和亨德尔通信讨论植物学）。

---

[1] 《论音乐表现》（An Essay on Musical Expression，伦敦，1752）。

巴赫保存下来的关于三重奏鸣曲创作的尝试内容不多，但对现代听众来说意义重大，它们都是不规则的(atypical)。泰勒曼的大量创作可以很快加以消化。正如他的一个学生报导的："他让我看到音乐是一种有体系的艺术"，但他还适当地补充道，他"不像巴赫那么正确"。泰勒曼的体系意味着柔和而不迂腐，但不一定是一成不变的。在他最受人欢迎的风格中，他把流畅的旋律和恰当的配器结合在一起，这是很多同时代人所羡慕的：

谱例 29

泰勒曼《宴席音乐》

Andante

Recorder

Oboe

B.C.

他的音乐的独到之处，部分来自他轻松地吸收了当时的创新手法：在作品中异国情调和教学需要同时并存。例如《第三方法学三重奏》（3. methodische Trii，为小提琴和长笛而作）为学生提供了明确标出的装饰音的范例（在这方面它们至今仍是很有意义的），而在《纪念科雷里奏鸣曲》（Corellisirende Sonaten）中他表达了历史的敬意，却没有使用模拟式改编（parody）。

谱例 30

泰勒曼(《波兰奏鸣曲》第二首)

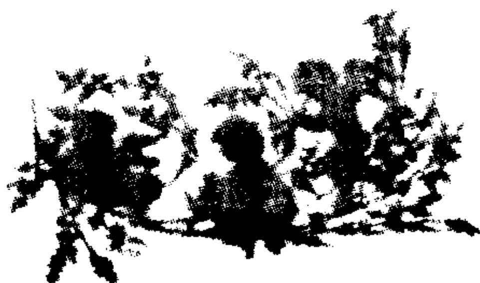
泰勒曼的特点之一是拓展了音乐的边界，他被称为超越的标志，他对异国风味的感情已不是对世俗风情的欣赏，而是带着真正共鸣对异国风格所做出的评价。他在现在的波兰工作过一段时间，在那儿找到了可以加入陈酿中的新鲜香料。他自己关于这些田野旅行的介绍从头到尾严格地保持着意大利风格的本质，解释了在他的《波兰奏鸣曲》（Sonates polonoises）中突然出现的生动的马祖卡式的音乐。

> 在宫廷迁到普列斯（普兹纳）的六个月里，我听到了波兰和摩拉维亚哈那卡地区真正充满野性之美的音乐，就像我在克拉科夫听到的那样。在乡村旅店中通常合奏团是由一把小提琴、一支波兰风笛和一架簧管小风琴（*regal*）组成的，小提琴的音被调高三度，它的音响可以越过六把普通提琴。但在更体面的场合中，簧管小风琴被删去了，而提琴和风笛的数量增加了；事实上我曾听到过三十六支波兰风笛和八把波兰小提琴共同演奏。在舞蹈者停下来喘气时，笛手和提琴手进行即兴演奏时的独创性简直令人难以置信。一个观察者可以在八天里收集到够用一辈子的乐思。这些音乐如果在真正理解

后进行处理，可以发现很好的材料。在相应的一段时间里，我创作了几首大协奏曲和三重奏，我给其镀上了一层意大利式的外衣，交替使用快板和柔板。❶

---

❶ 摘自泰勒曼的自传，收录于约翰·马特森的《声望的基础》（Grudlage einer Ehrenpforte，1740）。



英　国

在英国，对意大利人以及其风格和音乐的到来并不是没有争议的。顽固派疯狂地反对他们带来的新时尚。梅斯（Mace）在《音乐纪念碑》（Musick's Monument，1676）中描述了“无赖的小提琴”（Scoulding Violins），还悲叹往昔的逝去，那时的演出：

> 使用的是尺寸统一的维奥尔琴，调音和演奏都非常精确，任何一个声部都不会妨碍其他声部……管风琴声音平稳、柔和、甜美，与其他部分非常和谐……但现在的模式和风尚抛弃了这一切，在他们的空间里竖起一个巨大的偶像；像我前面所说，看看他们以怎样快的速度演奏新埃尔曲（*New Ayres*），以多么大的噪音用十或二十把小提琴伴奏某些单人埃尔曲，这会让人的耳朵变大，头脑充满快乐的跳跃，而不会使他的心灵平和、清醒，增加他对善行

的热爱。

但较进步的人士已经被伦敦演奏家如戴维斯·梅尔（Davis Mell）和约翰·班尼斯特（John Banister）等人以高难度技巧演奏的新式乐器和来访者的新成绩所折服。在1659年安东尼·阿·伍德（Anthony à Wood）报导说："我看见托马斯·巴尔策（Thomas Baltzar，德国小提琴家）把手指移到指板末端然后再移回来而不被察觉，这一切做得非常轻捷，时机也把握得很好，这在英国以前我从未见到过。"英国口味最初是严格追随皇室对法国风格的偏爱——这是查理"巡游"的遗产——从二十四把小提琴转到了独奏者的炫技上。

意大利技巧大师尼古拉·马提斯的到来更发展了这一倾向。"他是一个优秀的音乐家，在小提琴上的演奏非常精彩。他的风范独一无二，他的断奏、震弓、加花变奏（devisions）和他的整个风范都令人惊奇，他的每一次用弓都很妙。另外，他所演奏的都是他自己的作品……我只能把他称为科雷里第二"，他在北方风格中注入了热情，又使意大利风格变得柔和一些，而支离破碎的意大利风格正是英国业余音乐爱好者的标志。马提斯《为小提琴而作的埃尔曲》（Ayres for the Violin）发表于

1676年，这是单为小提琴独奏而写的作品，作曲家自己“从各种乐章中挑选了一些材料，组成了令人赞叹的奏鸣曲”。双音为那些能掌握它的演奏者用点子巧妙地标在音符上。不久之后，“为了约束自己和适应英国人的口味，他为已发表的作品写了内声部分谱，这些分谱带来了新鲜的活力”，而两年后发表的一本“second trebles”是英国对三重奏鸣曲组合新口味的早期标志。但即使在1687年发表的这些奏鸣曲的改编版本中，第一小提琴的主导地位仍表露出它们是来源于独奏曲的：

谱例 31
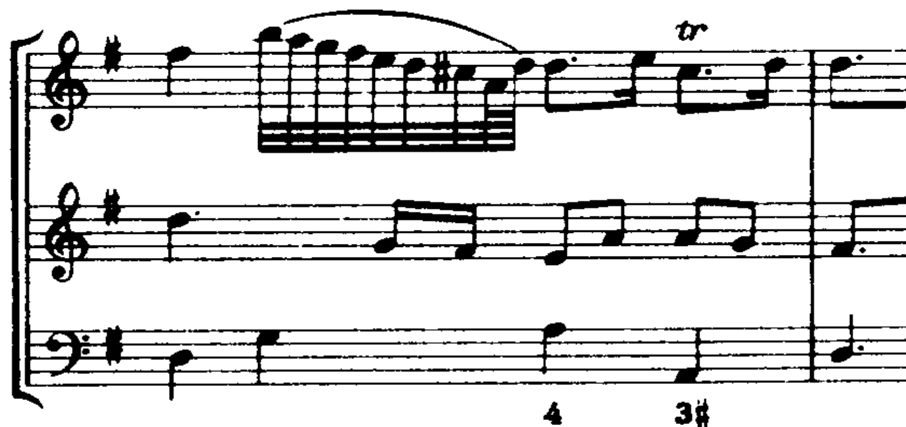
马提斯

Adagio

Vln. 1

Vln. 2

B.C.



在赋格乐章中布局比较平衡，这是很必要的。作为当时演奏实践特征值得注意的是，低音声部即使在单独标出“低音维奥尔琴”而没有“大键琴”时仍包含数字。珀塞尔的奏鸣曲中也有类似的含糊之处，这加强了数字低音是一种简便记谱法而不是演奏说明的推测（尽管如1683年的第三号奏鸣曲反驳了这一点）。

意大利风格在英国很有机会站住脚，因为已经有两代人为它奠定了基础。在吉本斯（Gibbons）、卢波（Lupo）和托马斯·汤姆金斯的协奏作品中（见第9页谱例1a），三声部创作开始向高音-高音-低音分化，而管风琴“与其他声部和谐一致”的用法，在大多数情况下实际上意味着一个通奏低音声部。但1728年诺斯回顾说：“老派音乐家不会允许自由使用通奏数字低音，但他们建立了管风琴声部，因为要维持音响就需要很准确的协和音，否则合奏的效果会受到破坏；或

许现在的管风琴手没有以前的技巧了，他们只要有数字就够了。”威廉·佩尼（William Penny）在约1670年、马休·洛克（Matthew Locke）1673年在《旋法》（Melothesia）中，以及诺斯本人在约1710年都写过关于数字低音的论文。

“老派音乐家”包括费拉博斯科（Ferrabosco）和考普拉里奥（Coprario）——后者“简直就是库珀（Cooper），但爱用意大利式的结尾”。他们的组曲（suite）追随着法国人对舞曲顺序的偏爱，但配器是高音-高音-低音和管风琴。约翰·简金斯（John Jenkins）被称为“我们这个时代的镜子”，他的组曲（谱例32）中为两个“最高声部”（很明显是小提琴）写的加花变奏最强烈地反映出意大利小提琴风格。人们甚至错误地把英国第一套三重奏鸣曲归于他的名下，但约1660年发表，被豪金斯提到过的（后来又被伯尼提到）《为两把小提琴和由管风琴及短双颈鲁特琴组成的通奏低音而作的十二首奏鸣曲》至今没有发现。简金斯肯定熟悉国外的奏鸣曲创作。在他工作过的弗朗西斯·诺斯家中收藏的手稿中有考利斯塔（Colista）、卡扎蒂、斯特拉戴拉（Stradella）、施梅尔策及迪格利·安东尼（Degli Antonii）的音

谱例 32

简金斯

Treble 1

Treble 2

Bass

乐——这在十七世纪七十年代是很有异国风味的[1]。简金斯在自己的组曲中成功地把“幻想组曲”（fantasy suite）的风格和意大利协奏风格结合在一起了。

当简金斯从伦敦退隐到乡下以逃避共和政体的影响时，威廉·扬（William Young）在海外的奥地利找到了任职的机会。他的三首为两把、三把、四把小提琴和通奏低音而写的三重奏鸣曲，于1653年作为一个奏鸣曲和舞曲的合集的一部分在因斯布鲁克发表，因而成为英国该形式的最早范例。组成这本曲集的所有相互独立的“阿勒芒德舞曲、库朗特舞曲和芭蕾舞曲”也是三重奏，可能是打算用来扩展奏鸣曲的。这些作品几乎没有反映出国外炫技的影响，的确证明它们是“英国式的”，扬避免了舞曲乐章（至少在标题上）而偏爱坎佐纳，不过奇特的是他不像珀塞尔那样把它用在中部乐章上而总是用在最末一个乐章。在英国幻想曲中做过很多探索的和声再次出现于这些坎佐纳中；在快乐章中使用了各种“点”（points），而第二小提琴的音常常高于第一小提琴——这是人们在威廉·劳斯（William Lawes）和西蒙·艾夫斯（Simon Ives）的假面剧

---

[1] 见第32页。

音乐中熟悉了的一种布局。

我们可以怀疑扬在1660年把欧陆奏鸣曲的范例带回了英国，很可能是提供给弗朗西斯·诺斯。他肯定影响了马休·洛克和他的学生珀塞尔的风格。扬的萨拉班德舞曲和结束马休·洛克组曲的萨拉班德舞曲之间的相似是很明显的，两者与珀塞尔的3/2广板都有着密切的关系。在这三位作曲家中，是洛克第一个使他的乐章及他的合奏曲的各部分规范化。但他在通奏低音乐器的使用上仍很矛盾；他的《小合奏曲》（Little Consort，为两个最高声部和一个低音部而作）的扉页上写着：“单独演奏或与短双颈鲁特琴及大键琴一起演奏。”在马休·洛克的帕凡舞曲和珀塞尔 BM Add. 33236 中为同样配器创作的四首帕凡舞曲（练习?）之间，也有明显的相似之处。

珀塞尔的二十二首三重奏鸣曲和英国音乐的关系，与科雷里的奏鸣曲和意大利音乐的关系是一样的。首先它们比其同时代人的作品好。其次它们是巧妙综合的产物，它们用互相匹敌的法国和意大利风格的最优秀特征加强了老式合奏曲风格中保存的活力。珀塞尔几乎是其同时代人中惟一客观评价英国音乐在时尚中地位的人，作为一个置身其中的人来说，能如此客观真令人惊讶。

> 英国音乐还处于未成熟阶段，像一个成长中的孩子，带给人关于未来英国音乐的希望，此时音乐家应该得到更多的鼓励。它现在在向意大利人学习，那是最好的老师，再学一点法国风格以使它更快乐、更新潮。这样，尽管我们离太阳较远因而比邻国成长得晚，但也一定能逐渐脱去我们身上的野气。

这是1690年一段很合时尚的谈话；在1683年发表的他的《三声部奏鸣曲》（Sonnata's of III Parts）的前言“致读者”中，他就不那么奉承法国的影响了。因为这篇前言更像作曲家所写而非出自出版商之手，所以值得全部引用。

> 我不想夸夸其谈音乐的美与魅力（富有技巧的手和天使般的嗓音，比任何溢美之词都更能说明这一点），我只想通过前言很简要地谈谈这本书和它的作者：对它的作者来说，他忠诚地模仿了最著名的意大利大师；主要是要把那种音乐的严肃庄重引入我们同胞的时尚中去，该是嫌恶我们邻人的轻浮

叙事歌谣的时候了。他承认他的尝试是大胆、勇敢的，有比他的笔或他本人更有能力、更有资格的笔和艺术家胜任这一职责，他希望自己微薄的努力能唤起他们并获得更准确的理解。他并不以自己不擅长意大利语为耻，那只是他所受教育的不幸，不能算他的错，但他想他可以有把握地断言，他不会误解意大利乐音的力量或其作品的优雅，他要把这些介绍给英国作曲家。在策划和修改整个作品时丝毫不缺乏谨慎和勤奋；他现在认为把整个通奏低音印出来是合适的，这在国外早已出现，而对他来说却是第一次革新。剩下的就是要告诉英国实践者，他可能会发现一些他不常见到的术语，其中主要的是下面这些：柔板和庄板，它们只是意味着一个很慢的乐章；急广板、稍宽广板或单独的广板是指中速乐章；快板或活泼地是很轻快、敏捷或很快的乐章；弱，即柔和。作者没有什么再补充的了，只是衷心希望他的书能够落到那些能真心理解音乐的人的手里；因为他愿意以这样的信念安慰自己：他如此的劳作应该是令人愉快而有益的。

这段说明对演奏者的重要性是显而易见的，尽管值得强

调一下，广板（Largo）是表示中庸而非缓慢的速度。珀塞尔关于“最著名的意大利大师”的赞誉之辞尽管可能是巧妙的推销术，但作为一个三年前刚完成一套优美的合奏幻想曲（未发表）的作曲家对最土生土长的传统的恭维还是太过分了。但幻想曲和奏鸣曲之间的差别被强调得过分了。尽管珀塞尔否定了法国的轻浮风格，他还是将舞曲乐章——小步舞曲、萨拉班德舞曲、吉格舞曲等——纳入三重奏，尽管标题上没有这样写；而且尽管他在前言中完全没有提及英国的影响，诺斯还是可以把它们描述为“奏鸣曲的高尚套曲，它们虽然充满了某种令人轻蔑的英国味道，但还是很精巧、优美的音乐”。

各种影响的平衡应该和珀塞尔对市场的考虑联系起来评价。很明显地，这些作品是为像诺斯家族的那些实践者创作的，这些人已经很喜爱意大利风格，但还没学会以科雷里的风格装饰他们的柔板；一种主调的和声风格占了主导地位，特别是在缓慢的、非舞曲乐章中。珀塞尔在戏剧方面仍很有效地应用的法国风格没有提供任何奏鸣曲的范例❶；而且因为法国国王乐师格拉布（Grabu）在政治上和音乐上都名誉扫地，所以不提法国

❶ 可能除了1697年套曲中的《夏康舞曲》。

会有很多好处。

简言之，推销奏鸣曲最好的办法就是说它们是意大利式的。两年以后，另一则伦敦“奥古斯特·库内尔先生”所作的广告“几首以意大利方法创作的奏鸣曲”也强调了这一点。

只有第一本十二首《为两把小提琴和低音，管风琴或大键琴而作的三声部奏鸣曲》（Sonnata's of Ⅲ Parts: Two Viollins and Basse: To the Organ or Harpsecord，1683）的出版是由珀塞尔监督的；他甚至亲手修改了印刷错误。第二本《十首四声部奏鸣曲》（Ten Sonata's in Four Parts）套曲，发表于他去世后两年的 1697 年，前言为他的遗孀所作，描述这些作品“已经找到了很多知音”。从这一点和它们风格独特的实验性质，我们可以推断它们的创作时间早于 1683 年的套曲，可能是从演奏分谱收集起来的，尽管珀塞尔抄录了其中六首的总谱和幻想曲放在一起。

珀塞尔把 1683 年套曲的前八首奏鸣曲成对地组织在一起，一首小调作品后面是一首关系大调的乐曲，从降调到升调一级一级升上去。在奏鸣曲第十号上顺序被打破了，但开始第二个套曲的两首奏鸣曲保持了这种调性模式：

1683　g B♭　d F　a C　e G　c A　f D
1697　　　　　　　　　[Son. 2]　E♭　b [Son. 1]

这两首奏鸣曲在风格上不同于 1697 年套曲，与它们的先例更相似；特别注意它们慢乐章的重复附点节奏，它强烈地暗示出马休·洛克而不是其他外国作曲家的风格：

谱例 33

珀塞尔（第一号奏鸣曲，1697）

人们做了很多努力以发现两套奏鸣曲中对意大利音乐的模仿。考利斯塔的音乐珀塞尔肯定是知道的，他在1683年引用了考利斯塔奏鸣曲中的一个赋格范例。卡扎蒂[1]、维塔利和巴萨尼的奏鸣曲在英国可以弄到，而马提斯和扬的旅行一定带来了更多手稿范例。科雷里的Op.1现在知道是发表于1681年而非1683年，这也是一个很吸引人的例子。但抛开对珀塞尔推销性谈话的分析，对现代演奏者来说，发表这些无与伦比的作品的演奏分谱会起到更好的作用；自十七世纪以来，就没有出版过完整的弦乐分谱。

在两部套曲中，1683年那一部的出版质量肯定要好一些；克罗斯（Cross）制的分谱版非常漂亮并经过小心的修改。第二集使用了活版印刷，印刷很粗糙，可能对珀塞尔夫人来说价钱较低，但给演奏者带来了很多困难，特别是通奏低音部分的大键琴谱很混乱。从普雷福德的广告中，我们得知珀塞尔原打算在弦乐低音上使用低音维奥尔琴而不是低音小提琴，但键盘乐器似乎未作

[1] 卡扎蒂奏鸣曲 Op.18（no.11 和 12）中的一页被用来卷珀塞尔1690年的《生日颂歌》〔Birthday Ode〕的总谱（波德列手稿博物馆，复制本26号）。

规定。瑟斯顿·达尔特指出通奏低音中稀疏的数字可能暗示管风琴的持续、简单和声。而另一方面，诺斯在1698年谈到“大键琴在合奏曲中的垄断地位，其他弹奏乐器甚至管风琴本身都被排除在外”，并报导说他的兄弟“使神圣的珀塞尔带来了他的意大利风格的作品；他演奏大键琴，我自己和另一个人演奏小提琴，我们一起把这些作品演奏了好几次”。

珀塞尔在前言中的致歉表明他起初打算以三本分谱的形式发表《十二首奏鸣曲》，让键盘手以传统方式对低音声部进行简化及和声处理。由于受到阿姆斯特丹和意大利新出版作品的鼓励，他决定为键盘制作单独的声部；可以设想他的出版商普雷福德没有打算重印扉页，于是产生了第一部和第二部套曲之间的矛盾。珀塞尔所有三重奏鸣曲都包含舞蹈节奏的乐章，尽管表面上被称为“教堂音乐”；它们甚至可以用较大力度在皇家礼拜堂演奏，在那里舞曲乐章会取悦它们所献予的皇室成员。尤其是萨拉班德舞曲有一种戏剧曲调的味道，并且往往具有法国夏康舞曲的灵活节奏，而坎佐纳和吉格舞曲令人想起英国歌曲和舞曲风格（谱例34a）。珀塞尔只是很偶尔地使用有意大利风格内涵的主题，如1697年《D大调奏鸣曲》（谱例34b）中的坎佐纳主题“in

tromba"，或《第一号奏鸣曲》（1683）的主题，它和巴萨尼的一首坎佐纳开场几乎是一样的（谱例 34c）：

谱例 34

（a）珀塞尔（第十号奏鸣曲，1697）

(b)珀塞尔(第一号奏鸣曲,1683)

Vivace

Vln. 1

Vln. 2

B.C.

(c)巴萨尼(Op.5/7)

Allegro

Vln. 1

Vln. 2

B.C.

6

6
5

吸引人的尾声乐思或以“弱”力度演奏的“小反复”（第二号和第十号奏鸣曲”〔1683〕及第七号和第九号奏鸣曲〔1697〕）来自意大利北部；英国人偏爱简金斯和洛克（第三号奏鸣曲，1697）缓慢或“拖曳”的尾声。

有很多独创的技巧，但很少受到注意。“在五度和八度之上的两倍增值卡农”（第六号奏鸣曲，1683）来自于博纳门泰这类作曲家的卡农手法，但与珀塞尔同年在普雷福德的《音乐技巧导论》中所写的技巧指导有更密切的联系。g小调大型夏康舞曲（第六号奏鸣曲，1697）是以不变的五个小节为基础的，它是珀塞尔室内乐中最长的一个乐章。它把复杂的卡农和节奏与被相提并论的意大利风格和法国风格结合在一起，后来库普兰在《安菲伯》（L'Amphibie）中也同样将这两种风格相提并论。“夏康舞曲”是1697年奏鸣曲套曲中两首g小调奏鸣曲中的第二首，该套曲奇特的调性顺序暗示出它们是打算按顺序演奏的；夏康舞曲常常是一本曲集中的最后一首（维瓦尔迪和科雷里的曲集也是一样），而弗兰西丝·珀塞尔（Frances Purcell）对这些作品编排的顺序恐怕不是她丈夫所设想的。

只有第二部套曲的第九首在十八世纪流行起来；它在1704年作为“优秀的F大调奏鸣曲……被称为《黄

金奏鸣曲》”再版——这是第一次使用这个绰号。因为当时从来没使用过描述性的赞誉标题，所以人们为这一说法寻找音乐上的来源。因为英国对外来语的傲慢态度，两个有可能性但没有把握的候选者可能是 1669 年伯尔塔利的《千盾》（Taussent Gulden）奏鸣曲（见 93 页谱例 19）或维塔利 1669 年的《准星》（La Guidoni）。两者都是 F 大调，其基本主题中都有《黄金奏鸣曲》（Golden Sonata）的三重奏模式。维塔利奏鸣曲不仅在主题上，而且在慢乐章的分布和重复音和声模进上有相似之处。在珀塞尔有可能是衍生而来的作品中，我们看到一个作曲家重新考虑意大利主调音乐的柔板的用法，用它来划分或连接乐章的例子。其手稿是一个很好的抄本，它在《黄金奏鸣曲》的坎佐纳结尾处有一处修改，把原来的柔板终止改成了我们现在所知道的样子（谱例 35）。这可能是为了避免抵销后面的“庄板”的效果；无论如何它说明珀塞尔关心他的奏鸣曲总体模式和相邻乐章的统一。

这里应该提到一个现代复制的巧妙范例，它在二十二卡农上加上了一个三重奏鸣曲。瑟斯顿指出，所谓“g 小调小提琴奏鸣曲”事实上是为典型的北欧组合：小提琴、低音维奥尔琴和管风琴所作的三重奏鸣曲。简

谱例 35

珀塞尔(第九号奏鸣曲,1697)

Ex.35 Purcell (Son. IX, 1697)
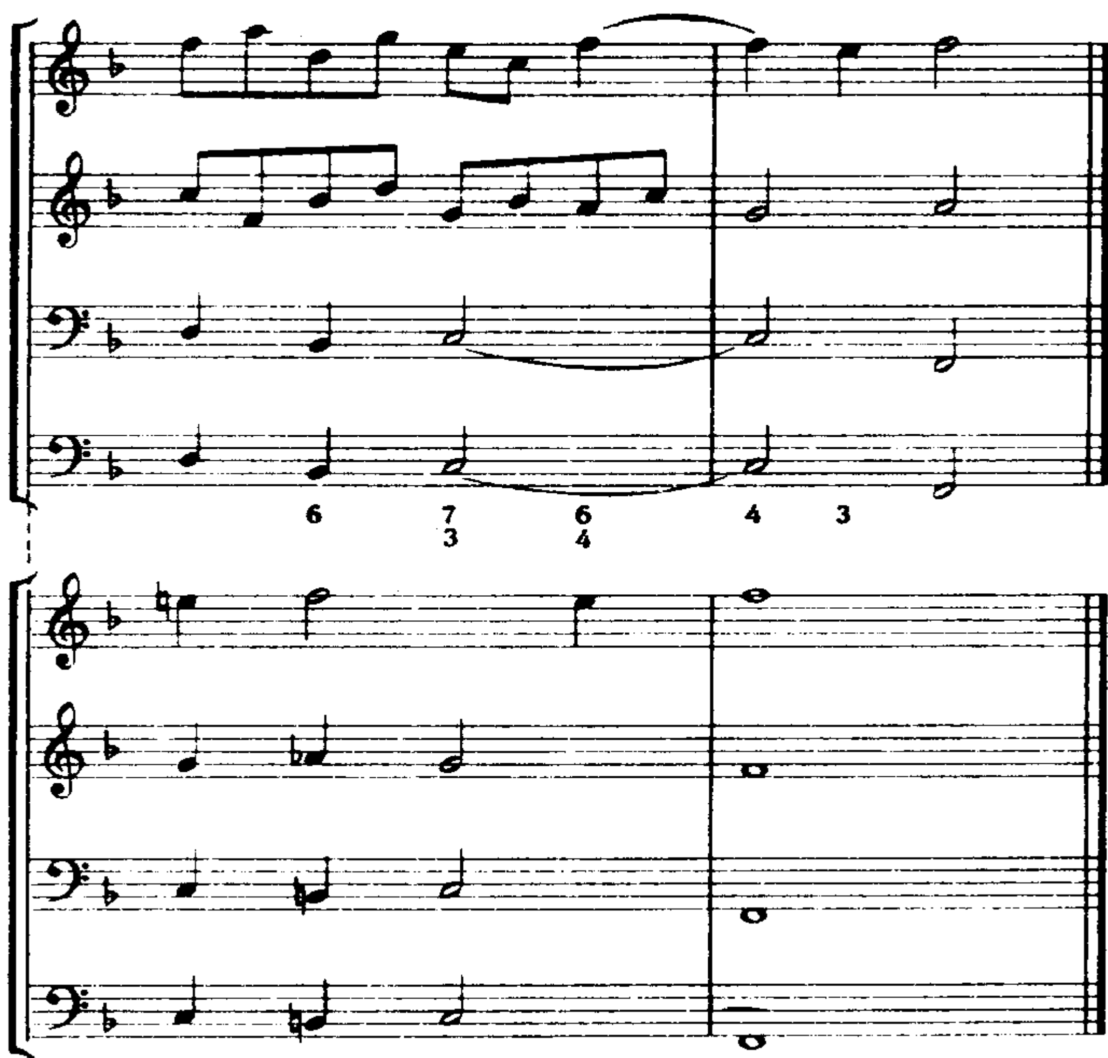
Vln. 1

Vln. 2

Basso

B.C.

First Version **Adagio**



化了的低音声部以及坎佐纳和终场吉格舞曲中缺少模仿开场这一点，使他要补足缺乏的低音维奥尔琴声部，使该作品与贝克（Becker）等人的作品一致，后者在1668年发表了为小提琴、低音维奥尔琴和通奏低音所作的奏鸣曲。伯尼评论说，它们“在上一世纪末期很著名”，

这加重了达尔特的推断的分量。

在世纪之交时，据诺斯说，科雷里的奏鸣曲的流传“使所有其他各类音乐失去了地盘”。令人惊奇的是，珀塞尔的作品很少受到模仿，但至少有一个英国人注意到了意大利风格，而且做得非常成功，以至于他的奏鸣曲在很长时间里作为科雷里的-拉文克罗夫特的 Op. 1 发表，由于巴黎出版商勒·塞尼的骗局而作为科雷里的 Op.7 流传。值得注意的是（引用阿尔弗雷德·爱因斯坦〔Alfred Einstein〕的话），“它们比科雷里自己的奏鸣曲还像科雷里的作品”。威廉·考贝特（间谍和作曲家）为“长笛”（flute，即木笛〔recorder〕）创作过三重奏，这说明了英国人对这种乐器的喜爱，瓦尔施发表的移过调的科雷里奏鸣曲及罗伯特·瓦伦蒂内（Robert Valentine）和威廉·威廉斯（William Williams）发表的作品（包括后来很吸引人的“模仿鸟儿的奏鸣曲”〔Sonata in imitation of Birds〕）也说明了这一点。对位乐章给所有模仿者带来了极大的问题；科雷里式的“庄板”并不难，它取决于演奏者即兴演奏的装饰音。但诺斯说：“指挥赋格的一大危险是变化过多，从一个调跳到另一个调，而失去了原来的调。”伦敦的一个化学家詹姆斯·希拉德尝

试过这种风格（OP.1 和 Op.2），但其结果被评价为“枯燥而过于沉重”。威廉·克罗夫特（William Croft）的四首（未发表的）三重奏是新世纪第一个十年中最大胆的作品；三首（e 小调、b 小调、降 B 大调）主要来自科雷里的作品（在低音上用了非常快的急板），但 F 大调奏鸣曲似乎是对珀塞尔的《黄金奏鸣曲》逐乐章的解释。

到 1712 年英国出现了一个在“埃尔曲”创意和复杂和声使用上的新的大师。在半个多世纪里，亨德尔对这个国家的三重奏鸣曲作品都有很大影响。只有阿恩（Arne）、博伊斯和杰米尼亚尼有足够的个性而没有成为“亨德尔派”（Handelian）。

亨德尔从来不专长于器乐，他属于戏剧领域，后又逐渐属于神剧（oratorio）领域。他的三重奏鸣曲表现出他深深地沉浸在戏剧情境之中，仿佛它们让他回到了他去英国以前的时期。例如，什么能比奏鸣曲 Op.2 中第一首广板开头的几小节更有歌剧味道呢（谱例 36）？

谱例 36

亨德尔(OP.1/1)

Largo

Fl.

Vln.

B.C.

6 6/5 7

6 6/5 7

[sic]

6 6 5

6/5 7 6

完全可以预料，这一主题起源于凯泽尔（Keiser）的歌剧《奥克塔维亚》（Octavia），然后经过修改出现于《弥赛亚》中的《安慰我》（Comfort ye）里。像亨德尔的很多“萌芽”（germ）主题一样，器乐形式似乎是为进一步变革准备的一个垫脚石，因此很少反映出对特定乐器色彩的关心。

一套早期为两支双簧管和一支巴松管所作的三重奏不能看作是有独创性的作品，当亨德尔后来看到它们时，他只是说“我那时曾经像个魔鬼那样写作，但主要是为双簧管而写的”——他完全放弃了他不赞赏的作品。他的三重奏 Op.2❶ 设计的“两把小提琴、长笛或双簧管”选择性配器，是为了吸引伦敦越来越多的管乐演奏者。Op.5 是在六年以后的 1738 年发表的；在它的四十个乐章中有三十多个乐章由其他更大规模作品(《泰普西科尔》〔Terpsicore〕、《阿莎利亚》〔Athalia〕、《阿尔辛那》〔Alcina〕等）的改编曲组成，它们可能是由聪明的瓦尔施而不是作曲家本人收集起来的。第四首中的中提琴声部事实上不是为三重奏套曲而写的，而是来自该
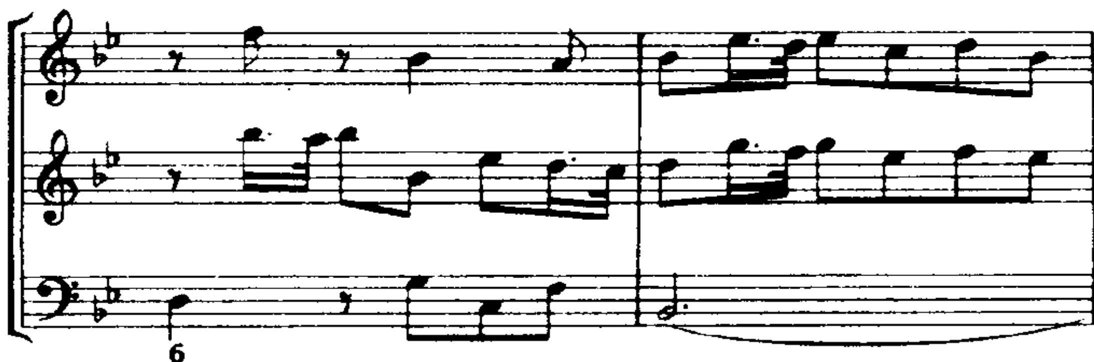
❶ 起初为六首奏鸣曲；第七至九号是由克里珊德（Chrysander）加在《亨德尔作品集》（Handel Gesellschaft）中的。

材料最初的管弦乐形式。对亨德尔来说，三重奏鸣曲的创作是出于商业的目的而不是音乐的需要，这种态度反映在它们的结构和形式中。

在亨德尔的三重奏创作中“歌曲”和“器乐”形式之间的区别还没有巴赫来得明显。亨德尔经常试图使他的室内乐达到戏剧作品的技巧水平和预期效果，他通过“配置来源于二重唱”而不是“带有必要声部（obbligato）的独唱声部”来做到这一点。在把一段抒情独唱分给两个主角同时不失其连续性又获得特殊戏剧效果的方法中，很有一种歌剧的味道：

谱例 37

亨德尔（OP. 2/8）



很令人惊奇的是，三重奏的赋格乐章表现出亨德尔最不令人激动的一面。其主题都是很引人注意的(例如 Op. 2/9 的切分主题，罗曼·罗兰〔Romain Rolland〕宣称它是一个英国民间曲调)，插段式的处理方法打断了对位进行，不自然的转调非常明显，这令诺斯非常痛惜。

像 Op.2/4 和 Op.2/9 这类作品的协奏风格部分，需要有高水平技巧的乐手来演奏。像 Op.2/8 这类受人偏爱的奏鸣曲很明显需要两把小提琴，而第五首是为横笛(traverso)和小提琴而作的很理想的作品。第四首很可能是为英国流行的两支长笛的组合而作的。在两首为管乐写的彼此分开的奏鸣曲中，亨德尔使用了他最喜爱的萌芽主题。为两支横笛而作的 e 小调奏鸣曲可能创作于 1718 ~ 1720 年间他住在卡农斯宫的时期，其最末乐章是以《第三号双簧管协奏曲》(终乐章)和《管风琴协奏

曲》Op.4/3 第二乐章为基础的。更有意思的是，一首未发表的为两支木笛而作的奏鸣曲（其组成部分现分别在英国和美国），展示了木笛奏鸣曲/管风琴协奏曲 Op.1/2/Op.4/5中熟悉的 12/8 主题又一种不为人知的扩展形式。

谱例 38

亨德尔

Allegro

Recorder 1

[Rec. 2 tacet]
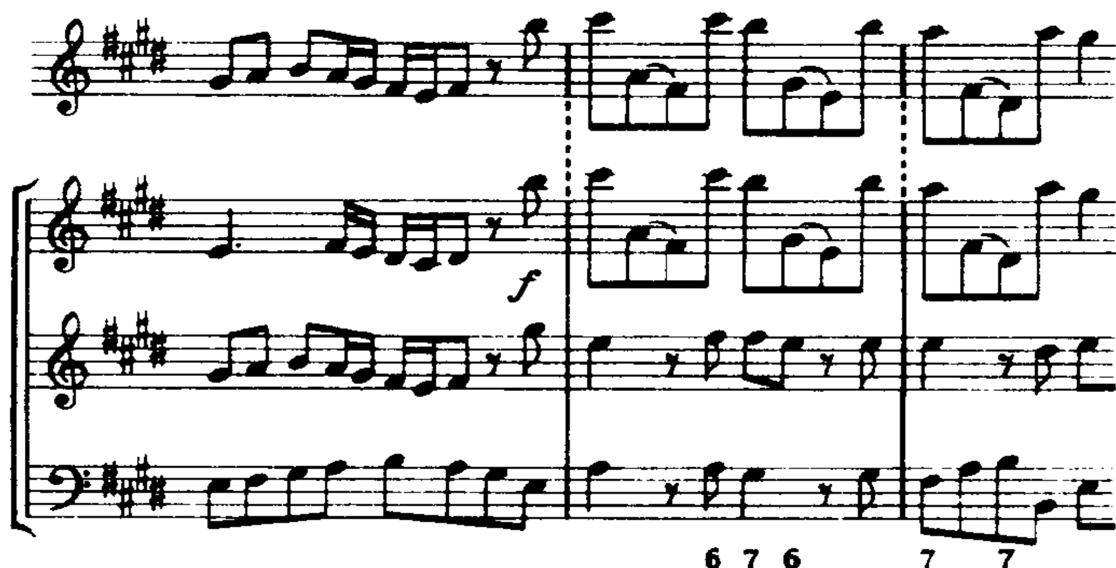
B.C

在十八世纪世界最伟大的、多才多艺的“弹奏乐器”大师的曲目中，没有找到带有必要键盘的三重奏鸣曲是很令人失望的，而归在亨德尔名下的有低音维奥尔琴的 C 大调奏鸣曲（H. G. 第 48 卷）实际上是荷兰作曲家莱夫洛斯（Leffloth）创作的。但它的第三乐章从趣味上如同一个完全写出的琶音伴奏的例子。

杰米尼亚尼是一个比亨德尔更勤奋的改编者，这一特点与塔尔蒂尼对他的描述“他怒气十足”（Il Furibundo）很不吻合。他最著名的独奏小提琴奏鸣曲被经过各种变形，反映了当时的趣味和表演实践情况；独奏奏鸣曲 Op.1 中的六首以三重奏的形式重新出现（也许是模仿马提斯的技巧?），由瓦尔施在约 1740 年间出版。杰米尼亚尼在其中加上了第二声部，这表明了很多十八世纪主题中所暗含的三声部思路——尽管人们并不认为通奏演奏者应该使第三声部很明显。独奏奏鸣曲第一号和它的三重奏版本之间的比较表明，第一小提琴的持续主题实际上是未写出的模仿的对题（谱例 39）。

谱例 39

杰米尼亚尼（OP. 1/10）



出现于杰米尼亚尼无价的《论音乐艺术的良好品味》（Treatise of Good Taste in the Art of Musick）中的三首，取材于苏格兰曲调的奏鸣曲，反映出十八世纪四十年代公众的优雅趣味。

在本国作曲家中，有些老式三重奏经过威廉·博伊斯的修改，得到了公众和查尔斯·伯尼的认可：

> 他发表的下一本曲集是《为两把小提琴和一把低音提琴而作的十二首奏鸣曲或三重奏》，在这个王国里，除了科雷里的作品以外，没有其他作品受

> 到那么长久、那么普遍的购买[1]、演奏和崇拜。在很多年里，它们不仅经常作为室内乐在私人音乐会演奏，它们最初是为此设计的；还在我们的剧院中作为幕间曲、在公园里作为最受欢迎的作品演奏。

博伊斯在皇家所任的类似亨德尔的高级职位（和他的耳聋）限制了他对较轻松风格的实验，我们再次发现两把小提琴的真正交替用法和从容的赋格写作的“古典”平衡的结合。对位在奇数奏鸣曲中占主导作用，每首至少包含一个赋格；在奏鸣曲第九首中有一个严格的五度和八度卡农。但博伊斯的实力不仅在于他的变化多端，还在于他旋律的魅力。没有哪两首奏鸣曲使用相同的结构，强健的加沃特舞曲和小步舞曲与“富于感情”而“优雅”的旋律形成对比，第六号奏鸣曲包含一个科雷里式的阿勒芒德舞曲，而第四号的中乐章是一个慢速的进行曲。

阿恩变化较少的一套七首三重奏鸣曲（对一个十八世纪的出版物来说，这个随意的数字很奇怪）多亏了作

---

[1] 这本曲集有近六百个订户（包括佩普施、亨德尔和阿恩），这在十八世纪是超常的成功。

曲家的“上帝赐予的旋律天赋”，这是斯塔福德·施密斯（Stafford Smith）对他的评价，他还评价他是“一个自负的罗马天主教徒和一个像魔鬼那样生活的人”。他作为一个天主教徒完全不在宫廷任职，而作为擅长创作旋律的作曲家，他对复调音乐几乎毫无兴趣；只是偶尔（无意的?）旋律上的相似性，使他的套曲中的各乐章有了一些统一。像亨德尔一样，阿恩似乎也需要有歌词来刺激他产生绝妙的乐思。

格鲁克（Gluck）的六首三重奏出版于 1746 年他对伦敦的惟一一次访问期间，是用萨玛蒂尼的慢-快-快三乐章形式创作的。第一号奏鸣曲结尾处严格但没有灵气的卡农，的确拆穿了亨德尔所谓他的厨师都比格鲁克更懂对位的评论！

下述名单有助于识别 1710 ~ 1755 年间如此有效地“入侵”英国的强大力量：兰普尼亚尼（Lampugnani）、祖卡利（Zuccari）、帕斯奎利（Pasquali，关于通奏低音伴奏论文的作者）、加利奥提（Galeotti）和西利（Cirri）主要都是意大利演奏家。对英国的“入侵”是因谣传那里的公众肯为音乐掏腰包而引起的。纽曼提到过他们偶尔发表的三重奏作品，他还提供了很说明问题的统计：在 1710 年以前，在英国有三位意大利奏鸣曲作曲家，

而在接下来的半个世纪中，有十六位活跃的意大利奏鸣曲作曲家。罗格·诺斯的鼓励在家乡产生了强烈的影响。

法 国

法国王室的自信和它在巴黎的中央集权，使这个国家比欧洲任何堡垒都更持久地抵御了意大利的侵袭。宫廷在凡尔赛宫建立了音乐活动的典范，那里的口味完全受卢利控制而容不下奏鸣曲。直到 1732 年普鲁奇神父还能把这种作品贬低成像绘画中满是污点的纸一样，而方提内利（Fontenelle）还可以无礼地叫嚣：“奏鸣曲，什么时候、在哪里为谁演奏呢?”但此时欧洲大多数地区都会站在亲意大利的伯尼这一边：“奏鸣曲应该回答：‘我会让你注意倾听，并且喜欢上其创作的独特、技巧的工整、旋律的甜美、和声的丰富及经过热情润色、扩展的优美乐音的魅力。’”

在十八世纪早期，风格之战由于法国人向顽强入侵的意大利人发起了绝望的拼死战斗而更加激烈。法国的宣传尽管坚定、激烈而冗长，但并不是针对室内乐这种微不足道的东西的；它的第一目标是歌剧，第二是意大利人所喜爱的夸张。比同时代人（例如勒·赛尔夫〔Le

Cert〕或勒·布朗〔Le Blanc〕）镇定得多的拉吉内特（Raguenet）根据道听途说来的有关科雷里的演奏情况这样描述了一个独奏者：

> 法国人在曲调中追求的是柔和、轻松、流畅和统一……而意大利人则追求刺耳和不合常规，但他们好像有权利冒险而且必定会取得成功……。意大利人天性比法国人活泼，因此他们对激情更敏感，从而他们所有作品的表达就更为生动。如果要在一首交响曲中表现暴风雨或狂怒，他们的曲谱会如此自然地向我们表达出来，以至于现实给我们灵魂的印象都很难比他们的描述更为强烈；一切都是那样活泼而尖锐、那样强烈而动人，以至于想像、感觉、灵魂和躯体本身都沉浸于一种巨大的狂喜之中；你不可能不被这种激烈的乐章所折服：一首激烈的交响曲能震撼灵魂；它不顾其谨慎小心将其损毁、打倒；艺术家本身在演奏的时候也被一种无法避免的极度的痛苦所抓住，他折磨他的小提琴、扭曲自己的身体，他仿佛受到一种无法抗拒的运动的驱使而不再是自己的主宰。

他关于两把小提琴的不同配器技巧的评论是清醒而平静

的：

> 但如果我们现在从简单曲调过渡到对那些包含几个声部的作品的思考，我们就会发现意大利人比法国人占有大很多的优势。我在法国遇到的所有大师都同意关于意大利人比法国人更善于三重奏变化的看法。在我们的作品中，上声部一般是非常美妙的；但接下来第二声部往往差得太远而不值得引起我们注意。在意大利上声部通常比法国的高三四个音；这样他们的第二声部就足够高，从而可以像我们的第一声部那样美妙❶。

勒·赛尔夫不那么客气地回击道：

> 意大利式的第一高音声部声音刺耳，因为太高了。他们的第二高音声部的缺点是离第一声部太近，离作为第三声部的低音声部太远。这是两个不和谐之处。我发现把第二高音声部改成中音声部是很方便而有利的，我们就是这样做的——而不像意

❶ 《法国和意大利音乐的比较》(A Comparison Between the French and Italian Musick)，巴黎，1702，加里阿德（Galliard）译（?），伦敦，1709。

> 大利人那样使用另一个高音声部——因为中音声部占据了低音声部和高音声部之间的距离从而加强了三重奏的和弦。相反地，当第二声部很高时，它会在第一高音声部和低音声部之间留下太大的空间。因此我们的三重奏的第二声部只用中音声部并不是我们的错误。恰恰相反，我坚持认为三重奏的整体因此会更好。

他头脑中不那么“刺耳”的配器范例可能包括马林·马雷（Marin Marais）“为长笛、小提琴、高音维奥尔琴”及通奏低音而作的“三重奏作品”（Pièces en Trio，1692）。这一配器具有北欧特点（我们在费拉博斯科、考普拉里奥、珀塞尔和布克斯特胡德等人的作品中见到过它），但其低音维奥尔琴的优雅是法国宫廷的特点。瓦尔特（Walther）报导说马雷的音乐全欧洲都知晓，这对一个法国人来说是很难得的成就（而今天仍是如此）。他1686年创作的精巧的《为一把和二把维奥尔琴所作的作品》套曲，展现了有两件低音乐器的三重奏配器难得的洪亮音响，也表明了马雷受意大利影响多么小。例如有着丰富和声和使用维奥尔琴多弦演奏法的《梅利顿先生的墓碑》（Tombeau de Mr. Meliton）是来源于鲁特琴

演奏者而不是弦乐演奏者的风格[1]：

谱例 40

马雷
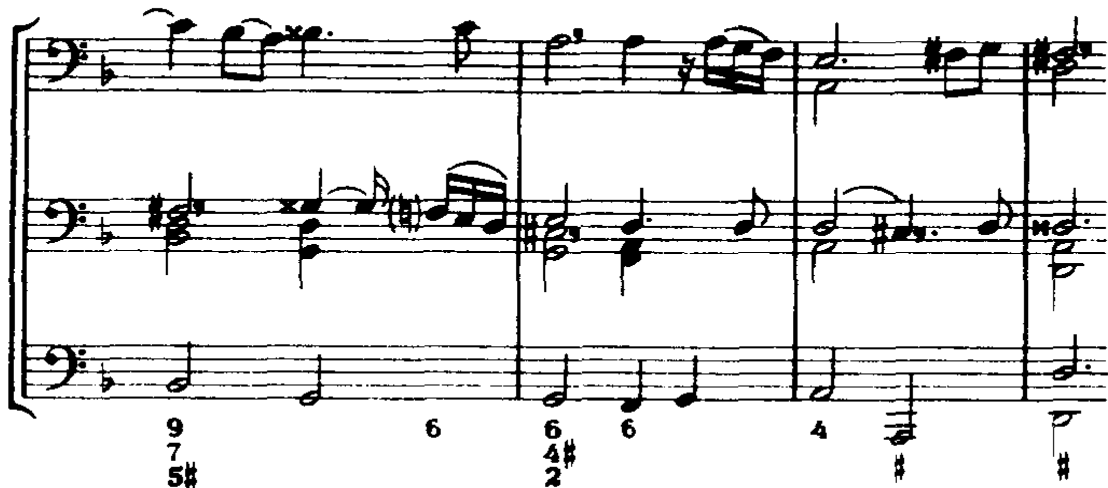
Viola da gamba 1

Viola da gamba 2

B.C.

---

[1] 肯定是出于商业的考虑，马雷才在第三集《为维奥尔琴而作的作品》（Pièces de Viole，1711）中建议使用“管风琴、大键琴、小提琴、高音维奥尔琴、短双颈鲁特琴、吉他、长笛（transverse flute）、木笛或双簧管”等替换配器。



据库普兰说，大约就在这个时候在法国第一次听到了意大利奏鸣曲；科雷特（Corrette）进一步证实了这一点，他说在马休（Mathieu）神父举办的一次音乐会上，“科雷里发表于罗马的三重奏第一次被演奏。这种新的音乐鼓励所有作曲家以一种更加色彩鲜明的风格进行创作……”但库普兰对自己在这一领域中的尝试的半真半假的评论暗示着意大利音乐可能受到推崇，但提倡意大利音乐的法国音乐家却不会在他自己的国家里被接受。在1726年他发表三重奏集《国民》（Les Nations）时，他叙述了它们最初出现的故事：

这些三重奏作品的一部分已经创作完成好几年了。有几份手稿已经流传开来，因为抄写者疏忽大意，我对它们很不放心。我不断在其中增加乐曲，

我相信真正的音乐爱好者是会喜欢它们的。这本曲集中的第一首奏鸣曲也是我最先创作的，而且是最早在法国创作的。这故事本身就很奇妙。

由于受到科雷里先生的奏鸣曲的吸引，我会终生热爱他的作品就像爱法国的卢利先生的作品一样，我也尝试着创作了一首，我在听到科雷里作品的大厅里演奏了它。由于知道法国人对外国创新的渴望和对我自己缺乏信心，我用一个很方便的小策略巧妙地给自己留了个后路。我假装有一个亲戚——准确地说是在萨丁尼亚国王那儿供职——给我寄来一首由一位意大利的新作曲家创作的奏鸣曲。我把我名字的字母重新安排而成了一个意大利名字❶，我就用了这个名字。奏鸣曲受到热烈的欢迎，我觉得它证明了我的能力。同时它给了我勇气。我又写了其他作品，我的意大利式名字带给我很多赞誉。幸运的是我的奏鸣曲受到足够的喜爱，因此这种骗局一点也不让我难堪。我把这些奏鸣曲和我后来创作的作品进行比较，并没有做太大改动

❶ “佩努西奥”（Pernucio）和“考普鲁尼”（Coperuni）是两种可能的排列。

也没有增加重要的东西，我只是增加了一些大的组曲作品，把奏鸣曲仅仅当作前奏曲或引子。

在这一曲集出版以前，库普兰一共写过四首奏鸣曲。在《国民》中他改变了其中三首的标题，删去了一首（《征服》〔La Steinquerque〕，根据法国 1692 年的胜利命名）并收录了一首新创作的奏鸣曲，郑重其事地命名为《皇帝》。他通过在奏鸣曲中加上舞曲组曲建立了一种复合形式，这在南方被称为“室内奏鸣曲”（sonata da camera），而库普兰则把它们称为“组曲”（ordre）。我们不知道最初四首奏鸣曲的准确日期，但最后出版的作品的由来差不多是这样的：

约 1692	国民(1726)
少女(La Pucelle)	→组曲 1. 弗朗索瓦(+8 首舞曲)
幻想者(La Visionnaire)	→组曲 2. 西班牙(+10 首舞曲)
	组曲 3. 皇帝(+9 首舞曲)
皇后(L'Astrée)	→组曲 4. 佩蒙托伊斯(+ 6 首舞曲)
征服	(未发表)

库普兰在《风格的结合》（Les Goûts Réünis，1724）

中已经宣布了他的超民族感情：

> 意大利和法国长期共享法国的音乐圈。就我而言，我一贯高度评价那些值得推崇的作品而不论它们的作者和国籍；我个人认为，三十多年前第一次出现在巴黎并鼓励我进行自己的创作的意大利奏鸣曲，既没有损害 *M*. 德·卢利作品的地位，也没有影响我的祖先的作品，他们非常令人崇敬，但不那么容易模仿，因此我以中立的态度仍愿接受指导我至今的良好影响。

库普兰给他的新曲集加上了表现爱国热忱的副标题“三重奏鸣曲和交响组曲”（Sonades et Suite de Simphonies en Trio，他从不用“奏鸣曲”一词的意大利语拼法“sonata”），他通过这一点，强调了他对科雷里风格最优秀特点的吸收。例如《少女》以下行半音旋律开场，这也出现在《皇后》中的“庄板”中——这是一种歌剧式的手法而非对科雷里的抄袭——谱例41。

谱例 41

库普兰

Lentement

Vln. 1

Vln. 2

B.C.

6 — 7 6 4 3 #

6 5 9 7 #5 6 + 7 6 5

6 4 6 6 4 #3

尽管库普兰在《少女》中的轻松段落中使用了一次“震音”效果，但他仍限制其小提琴不作大跳也不用交叉用弦（cross-string）的手法；在两个吉格舞曲式段落中的经过句都是级进的。最后的吉格舞曲（其中三首奏鸣曲的一个特征）前面的富有魅力的曲调是法国的布鲁耐特（brunette）旋律，它被分配给两把交替演奏的小提琴，只有几小节是三重奏。在《国民》中这些奏鸣曲后面的舞曲乐章中，人们感觉到的是对相反趣味的调整而不是调和。

加在十首音乐会曲（Concerts）结尾处的“Grande Sonade en Trio”，本身就说明了两种风格的调和：其标题是《帕那斯山或称科雷里颂》（Le Parnasse, ou L’Apothéose de Corelli）。这首奏鸣曲甚至比下一年发表的《卢利颂》（L’Apothéose de Lulli）更为成功，它回答了库普兰的复合风格意味着什么的问题。在后一首奏鸣曲中，标题提到了卢利和科雷里，这使模仿对立的小提琴演奏风格的部分有一种（极其微妙的）造作的味道。对卢利《伊西斯》（Isis）中“懦夫场景”的模仿是很有双关效果的，但因为两种风格不能同样很好适应科雷里式的漫步低音，低音声部就不得不更多地陷入了音乐争论中。即使有情节帮助它们，采用六个不同调性的这十

六个各自独立的乐章也很难粘合在一起。

《科雷里颂》的开头几小节中就综合了很多东西，这里一个真正的科雷里式小提琴声部建立在完美无瑕的行板低音上，作者以法国风格对它进行了装饰。在第5~8小节向意大利螺旋模进过渡时，使用了一个非常典型的法国式延留音，以至于谁也没有注意到这一骗局。引入主题第一小节的“颤音伴奏”（tremblement appuyé）对赋格中科雷里用来“表现他的快乐”（marque sa joye）的意大利式大跳起到了调和作用。整个奏鸣曲充满了这种微妙之感，从如科雷里畅饮灵感之泉般流畅的“平稳乐音”（notes égales），到突然的音串（tirades）和几乎完全是弱拍（off-beat）的终场赋格主题，无所不有。库普兰巧妙地把两种对立风格的长处结合在一起了。引用莫泰（Motteux）评论三十年前面临相似难题的珀塞尔的话来说，他“能把意大利式的精巧、优美和法国的雅致、华美结合在一起”。

库普兰把三重奏的上声部安排成“第一高音声部”和“第二高音声部”；小提琴是显而易见的选择，尽管在“卢利”奏鸣曲中他建议使用长笛或“很抒情”（très adoucis）的小提琴。在一个评论中他也提到了在“无法召集四个有专业音乐水平的演奏者”时，用两架大键琴

演奏三重奏的应急办法，两个演奏者都演奏低音声部并各演奏一个上声部[1]。这种配器至少解决了“卢利”奏鸣曲最后乐章中很低的一个升 F 音的问题——它甚至低于小提琴的音域。

库普兰在有意识地感谢他的艺术的双重泉源时，他承认卢利非戏剧作品的局限性——因而人们怀疑标题中的“颂歌”（Apothéoses）一词是否是有意识加上的。不论在法国还是在国外，奏鸣曲创作中的“法国流派”，都是把戏剧风格应用到室内乐上，而意大利流派则是奏鸣曲效果直接用在奏鸣曲上。

在库普兰的同时代人中，勒·赛尔夫特别提到了尚-费里·勒贝尔（Jean-Fery Rebel）：“勒贝尔的确捕捉到了意大利人的一些火花；但他有着良好的品味和感觉，能够用法国的优雅和智慧对它们进行调和，他也戒绝了意大利人所喜爱的吓人的华彩乐段。”在勒·赛尔夫眼中，勒贝尔的可取之处是他对法国舞蹈形式的偏爱：他最成功的作品是芭蕾交响曲（choreographic simphonies），是为歌剧中主要舞蹈演员的表演而创作的。在《十二首二

---

[1] 这是否是惟一提到关于已发表三重奏的专业演奏的论述？

声部和三声部奏鸣曲》（1712～1713）中可以看出卢利教他作曲的师恩，它们的舞曲乐章使用了文字性标题，在《十二首为独奏小提琴和维奥尔琴所作的奏鸣曲》中也表现出这一点。在这些作品和库普兰的几首《御用音乐会曲》（Concerts Royaux）中，“独奏”往往把作品结构改成了三个独立的声部。

塞巴斯蒂安·德·布罗萨德作为一位开明的古籍家而显得非常突出，我们前面已经引用过他在词典中对奏鸣曲形式所下的定义（第 24 页）。他的藏书中有一大卷奥地利和意大利作曲家创作的弦乐奏鸣曲，是 1698 年从弗朗索瓦·罗斯特的斯特拉斯堡家乡中购买的。这本被忽视的曲集[1] 中有一百二十多首三重奏鸣曲（作曲家的名单中有卡扎蒂、维塔利、伯尔塔利、施梅尔策、罗森缪勒），它们为他的定义提供了材料，也让我们知道了更多在 1700 年以前在法国可以找到的外国音乐。布罗萨德在目录中承认“在那时（1695 年），巴黎所有作曲家首先是管风琴作曲家，都有一种创作意大利式奏鸣曲的狂热”，似乎法国对意大利风格的投降既来得晚，也来得突然。到 1713 年，一位巴黎作家报导说：“清唱

---

[1] 该书现在国家图书馆（Rés. Vm[7] 673）。

剧（cantata）和奏鸣曲在这里一下子发展起来了，音乐家无一例外地带来一首奏鸣曲或清唱剧，没有一个人不想创作、出版他自己的套曲，以在自己的地盘上胜过意大利人。”只有那些与皇家机构和“二十四把国王小提琴”有关联的作曲家，对卢利风格仍感兴趣并阻止科雷里派的前进。这支意大利派队伍是由这位大师的学生玛西提（Mascitti）领导的，后又由尚-玛里·勒克莱尔（Jean-Marie Leclair）领导，布兰维尔（Blainville）把他描述为“法国的科雷里”。

意大利入侵的一个结果是对独奏奏鸣曲的强调，这对炫技演奏来说是比三重奏更好的形式。像伊莉莎白·贾奎斯·德·拉·古尔（Elizabeth Jacquet de la Guerre）所预料的，其中的一个分支是“有小提琴伴奏的”键盘奏鸣曲，它架起了洛可可和古典室内乐之间的桥梁。但是，尽管有“创作意大利风格奏鸣曲的狂热”，却几乎没有杰作出现。玛西提的几首三重奏重复了科雷里的风格主义而失去了它的平稳沉着，而多内尔（Dornel）亲切的“为长笛、小提琴和双簧管而作的三重奏组曲”（1709）只是由管弦乐团演奏时才有较强效果——这是对以简化形式发表的很多法国音乐的一个必要“改进”。

因此勒克莱尔不仅仅是因为在一天夜里被谋杀而出名——据说谋杀是他妻子指使的。他的独奏创作（特别

是“墓碑”〔Le Tombeau〕奏鸣曲）至今还因其高难度的技巧而受到现代演奏者的偏爱，而他在双音上的尝试在1738年得到了重视和认可。《水星》（Mercure）声称“他把这种方法推进了一大步，以至于意大利人自己也承认他是这一风格的大师”——这是怎样的奉承呵！但从勒克莱尔自己的作品来看，他并不想靠技巧来吸引人。像库普兰一样，他严格限制在他的旋律上附加装饰音（“这只会破坏它们”），以避免这种意大利人易犯的错误。在《序曲和三重奏鸣曲》（Ouvertures et Sonates en trio，Op.13，1753）他坚持说标有“快板”的乐章不该演奏得太快：“那些速度上太赶的人，首先是在像4/4赋格这样的严肃作品中，只会使旋律变得琐碎。”Op.13的“三重奏”部分包括一个早期曲集中三首独奏奏鸣曲的改编曲，以杰米尼亚尼的风格加上了第二小提琴声部，在《西拉和格劳西斯》（Scylla et Glaucus）中加上了改编成三重奏形式的序曲。但Op.4（约1730）的六首奏鸣曲是真正的三重奏，它们甚至可以用两把维奥尔琴代替小提琴来演奏。勒克莱尔对慢乐章的处理特别说明了他在科雷里模式中游刃有余；奏鸣曲第二号《西西里人》（Siciliano）中的对位程度在法国和意大利作品中都不常见，其和声的复杂性达到了巴赫或亨德尔的水平。勒克莱尔和他同时代人的另一点不同在于，在洛可可式

片段越来越流行的时期，他还保持着对长的流畅旋律的喜爱。

谱例 42

勒克莱尔（OP. 4/2）

Largo cantabile

Vln. 1

Vln. 2

B.C.

tr

tr

6 6 5 ♯

tr tr tr tr

♮4 ♭3 6 7 ♮

tr tr tr tr

♮ 7 ♯ ♯ 6

tr tr

♯ ♯ 6 4 ♯ 6 4 ♯

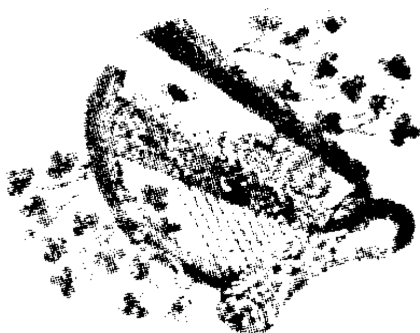
tr tr tr

7 ♯ 6 6 5 ♯

另一方面，勒克莱尔通过把他的主要主题隐藏在密度逐渐增大的额外对位中，来使德国对位创作方法的边界变得柔和一些。一个声部可以从经过句到主题连续进行下去，而不用另外制造一个重新进入。例如在 Op. 4/2 中，赋格对题在主题之前进行；在终乐章中第二小提琴引用了赋格主题，删去了它开头的音。这些乐章所依据的华丽风格，总是更关注洪亮的音响效果而不是主题的发展。

仅有的可以和勒克莱尔作品相比的其他法国三重奏是蒙东维尔（Mondonville）的 Op. 2（1734），每首都以其持续音上的双重赋格结尾为特点（这是一种奇特的非法国特点的手法）。尽管建议使用长笛或小提琴，但经常出现的双音和快板的宽广音域却强调了小提琴的使用。它们几乎是最后一组给每个演奏者包括大提琴手的分量相等的法国三重奏。蒙东维尔后来在更加现代的必要大键琴创作和有伴奏的键盘奏鸣曲的领域进行了探索，这两种形式都作为新的“华丽风格”（style galant）手法得到了认可。

事实上，法国人花费五十年努力建立具有民族特点的华丽风格的结果，是创立了一种国际性的音乐风格，尽管它被冠以法语标题，但可以超越一切国界。



洛可可

人们除非用达尔文（Darwin）的进化论来看音乐的发展，否则无法谈论一种形式的死亡或一种技巧的衰落。没有一种形式对它的内容的不适应，会超过一种被描述为“退化”了的乐器——这是现在爱用来描述十八世纪晚期大键琴的形容词。风格不是可以万古长存的，就像女式时装一样，越是广泛被接受的东西，就越有责任经常变化。音乐风景线只有在极少情况下当形式与风格间的自然张力受到人为约束，造成一种静止、僵化局面时才会显得索然无味。腓特烈大帝的那些比较顺从的艺术家肯定是这种停滞阶段的牺牲品。

当巴赫在宣传说他1731年的《键盘练习》（Clavier Übung）包含华丽风格（Galanterien）时，他并不打算扼杀老式的民族主义风格，但无意中加速了这个持续了一个半世纪的欧洲第一个真正国际性风格的蔓延。“朴实华丽风格”（homme galant）从最好的意义理

解是一种时新的艺术爱好。“华丽”风格是再适当不过的混合物：一个法文形容词宣告首先由德国人流传开来的意大利流派被接受了。“贵族式的天真”（noble simplicity）是为各国精英所接受的口号——这是指当时的情况——哲学家站出来解释了它在音乐上的应用：“如果音乐要感动我们、取悦我们、不失去我们的兴趣和注意，它就必须歌唱，”这是卢梭（Rousseau）1764 年写的。他继续说：

> 我因此断言所有没有歌唱性的音乐都是乏味的，无论它的和声如何。旋律的统一要求我们不能一次听到两个曲调，不过这并不意味着旋律必须总在同一个声部中，事实上在把握旋律从一个声部到另一个声部，甚至从人声到伴奏的转换中，有很多展示优雅趣味的机会。我断言所有同时有几个曲调进行的音乐都是差的音乐，其结果和两个或三个人同时用同样的音高说话一样。音乐和绘画一样，必须让我们想起自然的真理。

很清楚，三重奏鸣曲远远不能揭示“自然真理”（natural truth）。这当然可以通过鼓励使用旋律主义者已

实践过的不均衡的声部创作方法来加以纠正。例如，什么可以暗示出这一熟悉的曲调与三重奏鸣曲概念有一定关联呢？

谱例 43

佩尔戈莱西（推断为他的作品）（第一号奏鸣曲）

佩尔戈莱西对这个主题的处理方法（以后来斯特拉文斯基〔Stravinsky〕的处理方法），是把它假定为一个旋律

单位，它在未知的背景下得到了最好的展现：使用时所考虑的是它是什么而不是它暗示着什么。对一个1736年去世的作曲家来说，十二首为两把小提琴和一把低音提琴或一个管弦乐团所作的奏鸣曲的风格——甚至它的标题——是有预言性的。我们很可能会站在伯尼这一边，怀疑这些作品是否为佩尔戈莱西所作，因为这种“旋律加伴奏”三重奏是十八世纪七十年代的特点，这些作品就是在这时发表的❶。勒克莱尔和杰米尼亚尼通过把他们的“独奏”奏鸣曲写成三重奏预示了第一小提琴的主导地位；这种强调在萨玛蒂尼到博凯里尼（Boccherini）的时期——甚至到海顿的时期一直持续着。

确认一种风格的终点比确认它的开端更难——旧的风格的延续、对新风格无意间的预言，或对任何创新的过分热情，都会很容易地歪曲实际情况。在音乐的这个特殊“无人区”中，现代演奏的稀少，使得对十八世纪中期诸如“歌唱性的快板”或“华丽行板”发展的评价变得更加困难。

音乐风格的变化不像化学反应那么迅速；旋律独白不会同时在每个国家挤掉旋律对话的位置。新的风格特

---

❶ 该作品由多梅尼科·加罗所作的可能性更大（见RISM）。

征诸如“慵懒”（lazy）的低音线条，经常终止于叹息和寂静的短小乐句，对终乐章小步舞曲和松散的三乐章形式的热情和对老式“慢—快—慢—快”形式的冷淡，这一切都是一种至少在一代人以前就开始蔓延的新病毒的症候。但高烧还没有发作，巴赫的华丽风格只是加在键盘套曲上的流行（大多数是法国的）舞曲——这是他对统一各种风格所作的贡献；但他绵长的旋律凭借怎样的想像也无法称为是自然而简单的。沙依布 1737 年对它们的反应是“夸张、混乱而造作的”，而且确实从华丽风格上说，巴赫并没有创作一个曲调——他从一系列和声中推出一个旋律。因此把华丽风格的概念留给那些被旋律的优美所打动，并从旋律接着创作伴奏和声的作曲家就不那么令人困惑了。相反地，例如库普兰真正的巴洛克式作品，则反映了一种从低音向上看的音乐思路。

C. B. 萨玛蒂尼（人们称他为“米兰人”以区别于伦敦的双簧管演奏家和其他人）在十八世纪四十年代和五十年代期间写了很多高音-高音-低音奏鸣曲，充分显示出其风格模式。他同时期的有伴奏键盘奏鸣曲，在小提琴和键盘的材料分配上是平均的，而三重奏中最高声部完全占了主导地位。它们使用三乐章或二乐章形式，结尾实质上是一个小步舞曲，即使不在题目中标

明，使用“优美”（gratioso）到“急板”（presto）之间的任何速度。这种从第一乐章到最末乐章对紧张感的放松是洛可可风格的一个特征，直到该世纪末出现贝多芬的注重终乐章的交响曲后，这种特征才被完全改变。这些作品和同时代很多三重奏鸣曲的风格与弦乐交响曲的风格彼此非常接近，以至于卢梭把两者统称为“意大利人更普遍称为交响曲（Sinfonie）的三重奏鸣曲”。萨玛蒂尼最爱用来说明行板的“富于感情地”（Affetuoso）和轻快的、几乎是歌剧式的快板形成了对比。只有不适合管弦乐团演奏的被过多装饰的慢乐章在萨玛蒂尼的作品中显得很独特（见谱例 1c）：在大多数情况下，他较简单的风格是他的特长。

十八世纪英国出版商在扉页上只标出“圣·玛蒂尼”甚至“玛蒂尼”，因而造成 C. B. 萨玛蒂尼和他哥哥朱塞佩（Giuseppe，伦第尼人）之间的混淆。一套三重奏使事情变得更复杂，它毋庸置疑是朱塞佩的作品（《为两支德国长笛或小提琴及一个通奏低音而作的十二首奏鸣曲》），表现了作曲者对单一旋律线加上伴奏的偏爱，很多地方（如谱例 44 中）受到维瓦尔迪独奏协奏曲的影响。作为伦敦主要双簧管演奏家（伯尼将他评价为“世人所知最伟大的双簧管演奏家”），朱塞佩自然偏爱

谱例 44

G. 萨玛蒂尼（第六号奏鸣曲，瓦尔施，1730）

Adagio

Fl./Vl. 1

Fl./Vl. 2

B.C.

管乐配器；这些三重奏的横笛（traverso）声部保持在木笛或“英国长笛”的音域内，彼此很和谐。

重视音色的优美以及发音（articulation）和装饰音的考究，标明了塔尔蒂尼所接受的教育，给他的奏鸣曲创作，显然也给他的演奏增色不少，“他不是在演奏小提琴而是在小提琴上歌唱”是他同时代的报导（另见第86页）。他的四十首三重奏鸣曲中绝大多数只有两个乐章，其情绪和速度的对比和按作曲家意愿成对排列的斯卡拉蒂单乐章键盘奏鸣曲相似[1]。尽管他一连串甜美的三度和六度可能在长时间暴露后会显得乏味，使它们至少保证了第二小提琴的合理参与——可能这又是一个教学上的要求。这位领先者之后是普尼亚尼（Pugnani），他是以后几代最优秀的三重奏作曲家之一（尽管现在只因为弗里茨·克莱斯勒〔Fritz Kreisler〕的骗局[2] 才为人所知）。

这个时期有几十位意大利化作曲家创作了无数首有良好主旨的、结构流畅而有魅力的复奏（repetitive）三

[1] 见科克帕特里克（Kirkpatrick），《多梅尼科·斯卡拉蒂》（Domenico Scarlatti，普林斯顿，1953）。

[2] 克莱斯勒1935年承认不名誉的《引子和快板》（Praeludium and Allegro）是他的作品。

重奏。人们从总体上观察这些曲目时所感到的缺乏动机力度、激情、奇想或主观感情的倾向，被北方吹来的一股文艺风潮所驱散——这是被称为“Empfindsamkeit”（按字面是“极敏感”）的表现主义美学思想。这是崇尚极端的美学。人们毫不怀疑这种风格中至善至美的承诺和艺术激情，但其表现主义的程度可以使一个不爱看到男人在公众面前哭泣的时代感到尴尬。甚至眼睛看着下个例子扭曲的旋律、断续的乐句和狂野的琶音时，也会忘记普尼亚尼或萨玛蒂尼优雅、有序的魅力：
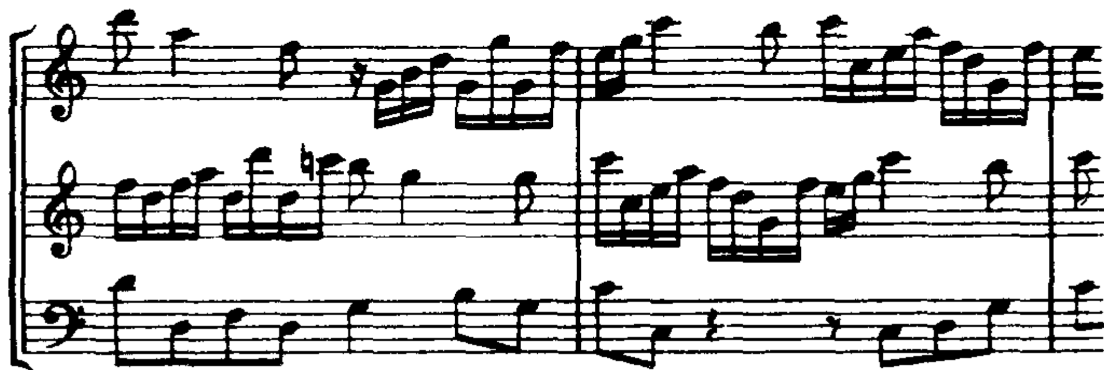
谱例 45

W. F. 巴赫

Fl. 1

Fl. 2

B.C.



"Empfindsamer Stil"（极端敏感风格）最容易和巴赫的两个大儿子威廉·弗里德曼和卡尔·菲利普·埃马努埃尔联系上，但即使在这里它也是少数人的信仰。腓特烈大帝和正在旅行的无所不在的伯尼都没有认可它的风格主义："冗长、困难、古怪而牵强"是伯尼对卡尔·菲利普·埃马努埃尔一些器乐作品的评价；国王并没改变对"法国文学和意大利音乐"的偏爱，他鼓励格劳恩（Graun）、法施和他所热爱的长笛教师匡茨创作更多平息痛苦的作品。尽管匡茨现在是演奏风格资料的极重要来源（《长笛演奏指导实践》〔Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen，1752〕在介绍长笛演奏之外还讨论了更普遍的音乐问题），但他作为作曲家太轻易地屈从于他的雇主所要求的陈规旧俗了。基恩贝尔格在当时指出，宫廷对三连音音型法这种真正的洛可可风格的偏爱，意味着所有匡茨的奏鸣曲都可以根据它们的"糖

块”（sugar-loaves）而认出来：



根据宫廷规定，匡茨不能出版他的音乐（像泽伦卡在德累斯顿一样），而且只能在宫廷演奏。他作品中少数的三重奏鸣曲据估计只限于乐师和宫廷学生演奏，尽管他的一些更有意思的配器中也包含小提琴和抒情维奥尔琴。想到他在“博学风格”（learned style）方面对泰勒曼文章的认可，就不会惊异于他大量以赋格乐章开头，稍稍表现出对位知识的作品。“M. 匡茨，”伯尼说：

> 在学习了被他称为为眼睛而作的音乐的对位之后，转而为耳朵创作，写出了独奏曲、二重奏、三重奏和协奏曲；但是他承认对位在写多声部作品时是有用的；尽管他必须在实践中抛弃很多理论教给他的东西……

匡茨自己的作曲指导在提出四重奏是作曲家的试金石后（他对泰勒曼的一些例子印象特别深），继续说道：

> 一首三重奏不需要像四重奏那么多的努力，但要写好，就几乎要求作曲家具有同等水平的技巧。它的便利之处是所引入的主题可以比四重奏更华丽、悦耳，因为它少一个协奏性声部。

下面的规则强调了经过句应该是有光彩的，一连串三度和六度不应该令人作呕地拖延，而且“不应该让人有可能推断哪个上声部是最重要的”。这最后一条建议与意大利常规相抵触，但受到绝大多数北方作曲家的遵守。

C. P. E. 巴赫绝对善于创作匡茨所赞赏的令人感到宁静的三重奏。德国人对教学音乐的兴趣和业余爱好者市场甚至促使最固执的作曲家创作“轻松作品”（leichte Stücke），即教学上用的简易作品。但正是在平淡无奇的华丽风格织体中注入的狂飙风格（Sturm und Drang），加上巴赫在小单位旋律变化重复上的精确加工，使他的十一首三重奏鸣曲显得不同寻常。在大多数情况下，配器中至少包括一支长笛，尽管有一部套曲是为两把小提琴而作的（Wot. 154～161），只有一首奏鸣曲的配器是独特的低音长笛（木笛?）、中提琴和通奏低音组合（Wot. 163）。人们想像只有古钢琴（clavichord）或压低音量的钢琴才能承担其伴奏。最富有感情的是 c

小调三重奏，这对所有古典作曲家来说是一个特别“主观”（subjective）的调性，其中详细的标题表现了忧郁和乐观的人之间的争论；乐观的人胜利了。这首奇特的、灵感来自文学的作品，在 1775 年标准的德国音乐词典❶ 中被描写为“真正充满激情的音乐对话”，它继续说道：“想在奏鸣曲上取得成功的作曲新手，必须把（C. P. E.）巴赫的作品和其他类似作品当作榜样。”

主要适于独奏作品的“幻想曲风格”（fantasy-style）为他的合奏奏鸣曲的慢乐章增添了色彩。《E 大调合奏奏鸣曲》（Wot. 162）的配器是可以选择的，或是两支长笛和通奏低音的三重奏，或是一支长笛加必要键盘声部，在这首作品上巴赫摆脱了宫廷和商业的压力，发挥出了他最好的水平。在结尾处两支长笛彼此追逐——这是典型的柏林手法（谱例 46）。

---

❶ 由 J. A. P. 舒尔兹（J. A. P. Schulz）所作。

谱例 46

C.P.E.巴赫

Fl. 1

Fl. 2

B.C.

7

tasto solo

tr

tr

6
4

6
4

5
3
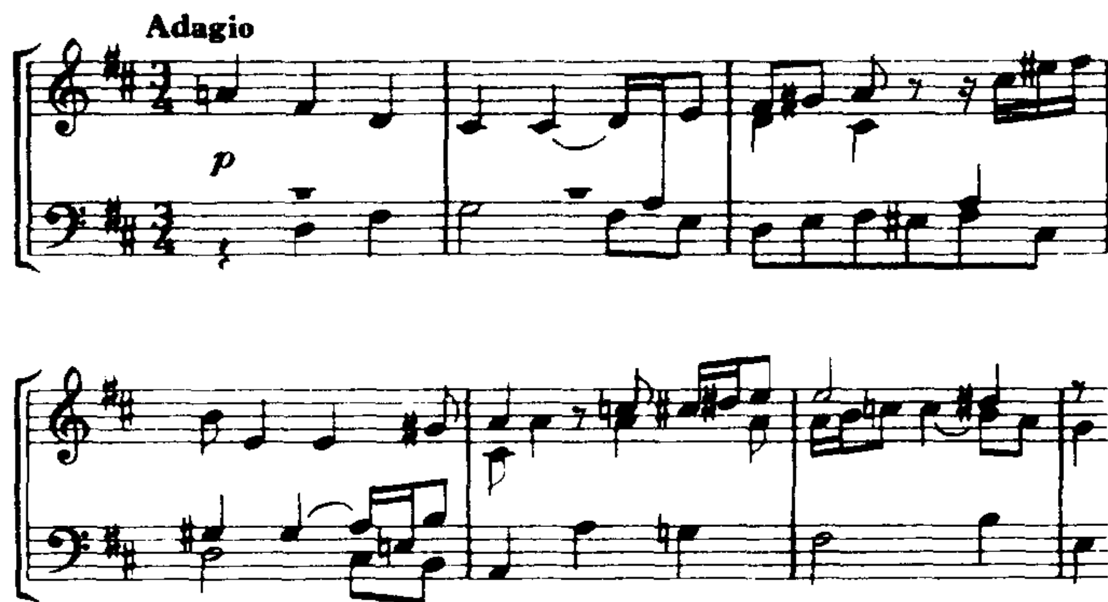
p

p

我们可能会发现，伯尼用在 C. P. E. 巴赫身上的形容词更适合他的哥哥威廉·弗里德曼，他至今仍未走进音乐厅。他的三首三重奏鸣曲中最好的一首（a 小调，为两支长笛而作）在慢乐章的几小节后很遗憾地突然停止了，但可以看到在他的奏鸣曲第一号中的悲歌，或第四号的慢乐章这类键盘奏鸣曲的乐章中出现了不受乐器音域限制的三重奏鸣曲思想模式（谱例 47）。

谱例 47

W. F. 巴赫



威廉·弗里德曼可能是他父亲三重协奏曲中一首管风琴三重奏（BWV 1044）中一个乐章的改编者，但这只是猜想（缪特尔〔Müthel〕是另一个怀疑对象）。

感伤主义流派的作品所表现出的一个趋势是独奏键盘（特别是有表现力的古钢琴）在奏鸣曲配器中的地位越来越重要，其地位超过了其他乐器，宾德（Binder）和弗兰兹·本达（Franz Benda）的三重奏鸣曲就属于这一类。这不仅仅是德国的现象。勒·赛尔夫在很多年前就攻击过意大利式通奏低音演奏的尝试者：

> 过去有地位的人把伴奏的事情留给天生的和职业的音乐家去做。今天他们把它看作是无上的荣誉。为了惬意地自娱或讨情人或朋友的高兴而演奏作品有失他们的身份。但在大键琴上苦练三四年，以图最终获得成为合奏团成员的荣耀，在歌剧院中坐在两个小提琴手和一个低音提琴手之间，不论好坏敲出几个谁也听不见的和弦——这却是他们高贵的雄心。

他的清醒是来自已经填补了和声的第二小提琴的出现，还是来自总体上越来越简单的合奏和声是有争议的。但“大提琴或大键琴”伴奏的传统标题可以按字面来解释了（例如谱例 1c 和 47，作为弦乐三重奏演奏几乎没有失去原意）。或者，键盘演奏者可以升到独奏者

的地位，就像在爱维森为大键琴而作的“有两把小提琴和大提琴伴奏”的奏鸣曲（1756～1764）或维尔纳（Werner）的维也纳嬉游曲中一样。特别是在英国，在亨德尔之后，三重奏鸣曲组合作为管风琴协奏曲的正规伴奏，其生命力得到了延长。

利奥波德·莫扎特（Leopold Mozart），现代演奏者的另一位富有活力的导师，在他的三重奏中表明了键盘通奏低音的衰落。在1740年他发表了为“两把小提琴和低音声部”（这里“低音声部”仍保留着巴洛克时期弦乐加键盘通奏低音的意思）而作的室内奏鸣曲和教堂奏鸣曲。在用“主要大键琴、齐奏小提琴或大提琴”进行的“键盘三重奏”尝试后（约1750），出现了1760年“为两把小提琴和大提琴而作的嬉游曲”。

现在整个欧洲最吸引人的现象来自曼海姆的卡尔·提奥多宫廷，在那里被伯尼怀着崇敬心情称为“将军组成的军队”的管弦乐团几乎吸收了在他们之后的所有室内乐形式，并把三重奏概念从它受约束的配器中解放出来。当斯塔米茨出现于巴黎的三重奏Op.1（约1755）在标题中允许“由三重奏或用整个乐团”演奏时，严谨配器的旧世界和以乐团为基础的新世界间最后的围墙开始动摇了。它们首先是作为管弦乐作品流行起来，正如

它们 1763 年的英语标题所揭示："六首适合大、小音乐会的大型的管弦乐三重奏"。

曼海姆（Mannheim）风格可能是十八世纪最不重视键盘的风格。但尽管对键盘的需要可能已经下降，但它的存在几乎延续到该世纪末，即使那时也没有明确说明。很容易得出这样的结论：当不再为了统一而必须使用和声伴奏时，和弦乐器的色彩效果也就不需要了。

在主要由管弦乐作曲家组成的曼海姆流派的室内乐作品中有一种奇特的怪癖——"作品结构中的洞"是对它最好的描述。例如安东·菲尔茨（Anton Filtz）所作的这个三重奏开场的管弦乐内涵，是由引人注目的缺口暗示出来的；可以设想其演奏是不用通奏低音的，只是低音声部为 1768 年的第二版特别加上了数字。

谱例 48
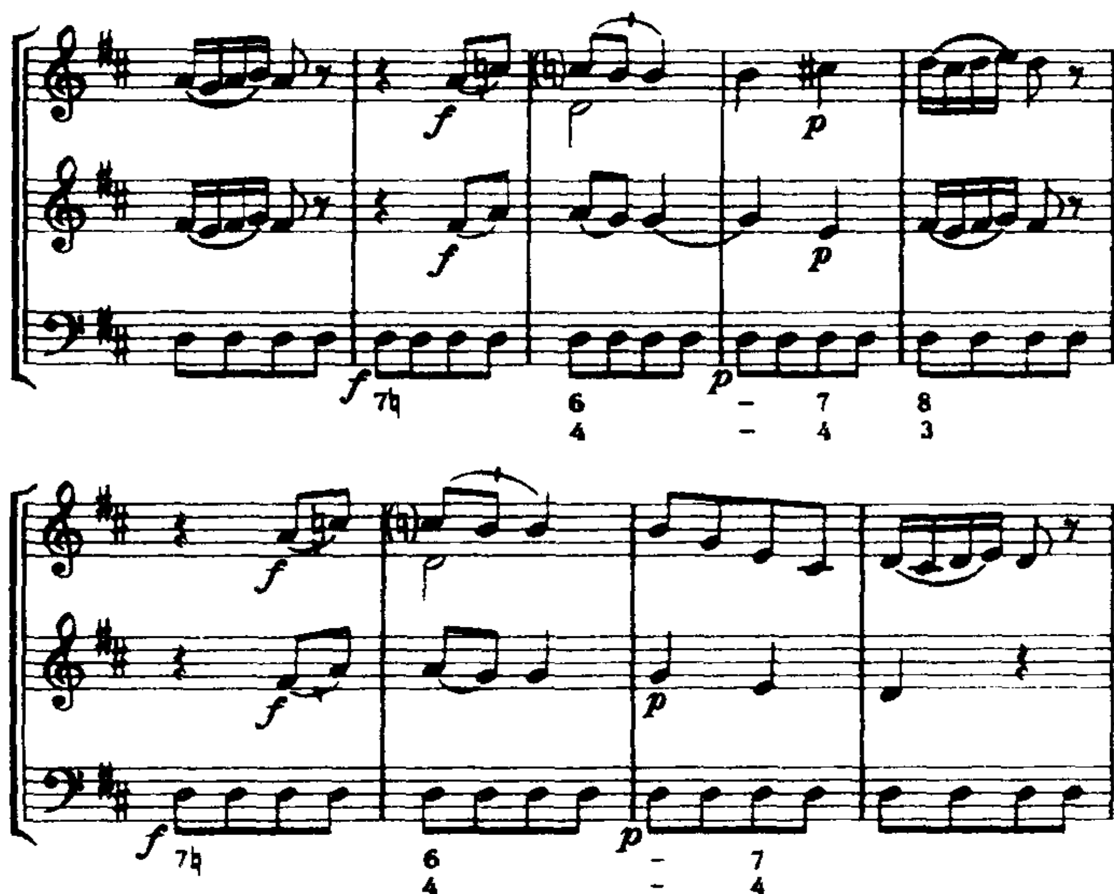
菲尔兹（OP. 3/1）

Presto

Vln. 1

Vln. 2

B.C.



这一条也适于斯塔米茨的同代和后代人的配器；例如里希特（Richter）和托埃斯基（Toeschi），甚至到海顿。在霍伯肯（Hoboken）列出的为两把小提琴和大提琴而作的七十多首作品中（它们被称为三重奏，而不是像海顿的《草稿目录》〔Entwurf-Katalog〕中那样被称为嬉游曲），大多数都要求键盘的渲染，至少在室内演奏时必须如此。伴奏键盘是附加倍低音线条的一个备选解决办法，这种倍低音是为内声部低于低音声部的三重奏

(及海顿早期的四重奏) 设计的。博凯里尼使用中提琴来代替第二小提琴的实验 (Op.9),意味着弦乐组合作为一种家庭合奏已不再依赖于键盘,同时也暗示了我们的"略图"(general map) 的最后界限。

如果要找出三重奏鸣曲的终止日期,则两个小提琴声部真正相互作用的最后残迹出现于莫扎特的三重奏K266中,尽管现代人在编辑时努力把第二小提琴的分量减至最小[1]。此时,即使最坚定的三重奏鸣曲合奏团也必须停止前进了;这一形式在全欧洲近二百年的时间里以两千多首作品证明了它的顽强生命力;在下一个世纪里,德沃夏克还为这种形式创作了五首小品曲 (Bagatelles)。

[1] 在至少一个现代版本中,第二小提琴在该三重奏第1~4小节和第13~16小节中的旋律被分配给了第一小提琴。

延伸书目

BOYDEN, DAVID D., 1965, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761.*

BURNEY, CHARLES, 1789, *A General History of Music.*

DART, THURSTON, 1960, *The Interpretation of Music* (4th edition).

DONINGTON, ROBERT, 1963, *The Interpretation of Early Music.*

HAWKINS, SIR JOHN, 1776, *A General History of the Science and Practice of Music,* 2 vols.

MACE, THOMAS, 1676, *Musick's Monument.*

MELLERS, WILFRID, 1950, *François Couperin and the French Classical Tradition.*

MOZART, LEOPOLD, 1756, *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* (transl. Editha Knocker).

NEWMAN, WILLIAM S., 1972, *The Sonata in the Baroque Era* (3rd edition).

PINCHERLE, MARC, 1956, *Corelli His Life, His Work* (transl. Hubert E. M. Russell).

QUANTZ, J. J., 1752, *On Playing the Flute* (transl. Edward R. Reilly).

ROWEN, RUTH HALLE, 1974, *Early Chamber Music.*

SCHENK, ERICH, 1955, *The Italian Trio Sonata* (Anthology of Music: Arno Volk Verlag).

SCHENK, ERICH, 1970, *The Trio Sonata Outside Italy* (Anthology of Music: Arno Volk Verlag).

SELFRIDGE-FIELD, ELEANOR, 1975, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi.*

WILSON, JOHN, 1959, *Roger North on Music.*